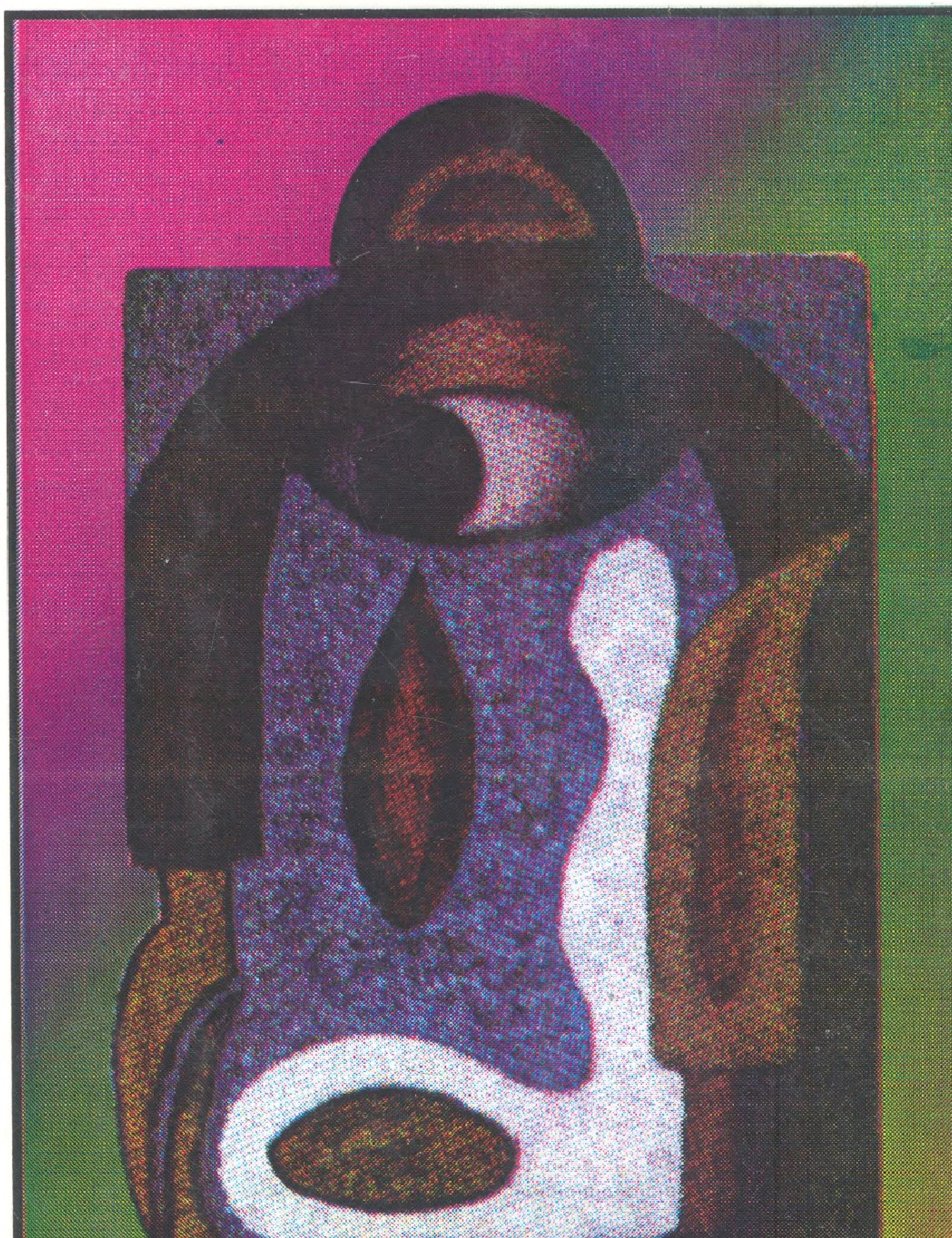
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي محكَّم



- الجاحظ شيخ أدباء العربية.
- الترجمات العربية لرباعيات الخيام.
- توماس كون ونسبية المعرفة العلمية.
- الفن الحديث وفلسفته (ب. إ. هيوم) ترجمة.
- المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائي المصرى.
- قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني: (دراسة في الحكاية والخطاب.
- الجمال الإلهى عند بديع الزمان سعيد النورسى.
- من صفات الداعية إلى الله في ضوء الكتاب والسنة.

الجزء السادس عشر

نوفمبر ٢٠٠٢

مكتبة الأنجلو المصرية

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١- أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار- مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢- تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣- يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤- لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥- البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦- الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

- رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،

- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار

أ. د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة.

ت: ٣٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف

للفنانة:

زينب منهي

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس إدارة الرابطة : والمشرف على الإصدار: أ.د. حسن البنداري
المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- أ.د. السعيد الورقي
- أ.د. صلاح بكر
- أ.د. عبد العزيز شرف
- أ.د. عزيزة السيد
- أ.د. علي علي صبح
- أ.د. علي طلب
- أ.د. علية الجنزوري
- أ.د. وفاء إبراهيم
- أ.د. نادية يوسف
- أ.د. محمد مصطفى سلام
- د. طبيب. أنس عزقول
- د. كاميليا صبحي
- د. أمل الأنور
- المستشار الإعلامي: أحمد فتحي عامر
- د. نعيم عطية
- د. طبيب رباب عزقول
- د. فوزي عبد الرحمن
- د. نادية عبد اللطيف
- د. هالة بدر الدين
- د. فهمي حرب
- د. يحيى فرغل
- د. احمد عبد التواب

أمانة الإصدار: حسن عبد الحليم

المراسلات:
جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري
القاهرة. مصر الجديدة. روكسي. شارع أسماء فهمي كلية البنات. جامعة عين شمس
ت: ٥٨٥٤٦٦٣٠ فاكس: ٥٨٥٦١٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧
الجزء السادس عشر

مستشارو الجزء السادس عشر

- أ.د. أحمد طاهر حسنين
- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. أحمد كمال زكي
- أ.د. أحمد مختار عمر
- أ.د. زين نصار
- أ.د. سامية الساعاتي
- أ.د. سهير عياد
- أ.د. سهير فضل الله
- أ.د. صفاء الأعسر
- أ.د. طه وادي
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الغفار هلال
- أ.د. علي أبو المكارم
- أ.د. علي عشري
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. مارسيل رمزي
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد بلتاجي
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد الحميد سالم
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
- أ.د. محمد علي الكردي
- أ.د. محمد فتوح أحمد
- أ.د. نبيل غنايم
- أ.د. نفيسة عليش

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء السادس عشر (أكتوبر ٢٠٠٢)

« عهد »

د. حسن البنداري

نختتم بهذا الجزء السادس عشر السنة الرابعة من عمر إصدار « فكر وإبداع »: الذى يؤكد « انتظام صدوره » على قوة تفاؤلنا، وشدة ثقة الباحثين والقراء المستنيرين. الذين تتوافق أفكارهم مع أفكارنا. وآراؤهم مع آرائنا فى نبل الهدف، وسلامة الغرض، ونصاعة القصد. إننا نواصل العمل بإذن الله ومشيئته، وبمحبة هؤلاء وهؤلاء.

يكفى أن إصدارنا الفتى - بعون الله - صار معروفا لدى الأوساط العلمية، والدوائر البحثية دون أن نعنى أنفسنا بالإعلان عنه والترويج له، فمواد أجزائه منذ العدد الأول (يناير ١٩٩٩) خير شاهد، وخير إعلان على قيمته.

ويضم هذا الجزء السادس عشر - عشرة بحوث - ثمانية منها باللغة العربية وبحثان أولهما بالإنجليزية، وثانيهما بالفرنسية.

أما البحوث العربية فهى « الجاحظ: شيخ أدباء العربية » للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، و« الترجمات » العربية لرباعيات الخيام »، للدكتور محمد السعيد جمال الدين. و« فلسفة العلم » للدكتورة سهام النويهى. و« الفن الحديث وفلسفته » ل. ت. ا. هيوم، ترجمة الدكتور ماهر شفيق فريد. و« المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائى المصرى. و« قيس بن ذريح من منظور الأصفهانى: دراسة فى الحكاية والخطاب » للدكتور: زكريا على أحمد، و« الجمال الإلهى عند بديع الزمان سعيد النورسى » للدكتورة سها عبد المنعم منصور. و« من صفات الداعية إلى الله فى ضوء الكتاب والسنة » للدكتور: محمد ولد سيدى حبيب.

وأما البحث الإنجليزى فهو: إسهامات المستشرقين فى الجامعة المصرية للدكتور أحمد طاهر حسنين. وأما البحث الفرنسى فهو: العلاقة بين المرسل والمتلقى من خلال دراسة رواية (حجارة بوبيللو) الادوار الخراط. وترجمتها الى الفرنسية. للدكتورة سحر رجاء على

والله تعالى ولى التوفيق

المحتويات

المحتويات		الصفحة
افتتاحية العدد (عهد)	د. حسن البنداري	
• المادة العربية:		٧
- الجاحظ شيخ أدباء العربية.	د. محمد عبد المنعم خفاجي	٩
- الترجمات العربية لرباعيات الخيام.	د. محمد السعيد جمال الدين	٢١
- توماس كون ونسبية المعرفة العلمية.	د. سهام النويهي	٤٧
- الفن الحديث وفلسفته (ب. إ. هيوم) ترجمة.	د. ماهر شفيق فريد	٥٥
- المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائى المصرى.	د. زين نصار	٨٩
- قيس بن ذريح من منظور الأصفهانى (دراسة فى الحكاية والخطاب).	د. زكريا على أحمد	١٠٥
- الجمال الإلهى عند بديع الزمان سعيد النورسى.	د. سها عبد المنعم منصور	١٣٥
- من صفات الداعية إلى الله فى ضوء الكتاب والسنة.	د. محمد ولد سيدى حبيب	١٧٧
• المادة غير العربية		
اسهامات المستشرقين في الجامعة المصرية The Orientalists Contrbution To The Egyptian University (E.U.)	د. أحمد طاهر حسنين	1 - 27
العلاقة بين المرسل والمتلقى من خلال دراسة رواية (حجارة بوبيللو) لإدوار الخراط، وترجمتها إلى الفرنسية Le Rapport Emetteur / Récepteur D'après I'étude des "pierres De Bobello" d'Edouard EI - Kharrat, et sa traduction en Français	د. سحر رجاء على	28 - 78

المادة العربية

* ❊ البحث
* ❊ المقال النقدى

الجاحظ شيخ أدباء العربية

د. محمد عبد المنعم خفاجي *

(١)

الجاحظ عميد العمداء وشيخ الكتاب والأدباء في عصره والمفكر العربي الذي خلده فكره في صحائف التاريخ «وكتابه البيان» من شوامخ التراث، وأوابد الكتب التراثية الرفيعة. ويجعله ابن خلدون (ـ٨٠٨هـ) أحد أركان الأدب الأربعة(١)، ويعده المسعودى (ـ٣٤٦هـ) في كتابه «مروج الذهب» من أشرف كتب الجاحظ، وقال عنه: إنه جمع فيه بين المنظوم والمنثور، وغرر الأشعار، ومستحسن الاخبار(٢) ونوه به أبو هلال العسكرى (ـ٣٩٥هـ)، وعده من أشهر كتب البلاغة. ثم استطرد أبو هلال إلى أنه لم يبين فيه ألوان البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة(٣). وقال ابن رشيق القيروانى عن الكتاب: إنه لا يبلغ جودة وفضلا(٤).. ومع ما في هذه الآراء من عموم وتجاوز فإنها تنويه بالكتاب وأهميته.

(*) أستاذ الأدب العربي بكلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر.

والكتاب بلا ريب كان مصدرا أصيلا لثقافة الأدباء والشعراء والكتاب العرب على طول العصور، ومن مادته الواسعة نهل البلغـاء والمؤلفون قديما وحديثا ، وقد تتلمذ على مذهب الجاحظ فيه كل الباحثين القدامى في الآدب كابن قتيبة [ـ٢٧٦هـ] والمبرد (ـ٢٨٥هـ]، وابن عـبد ربه الأندلسى صـاحب «العقـد الفريد» (ـ٣٢٩هـ)، وكـأبى هلال العسكرى صـاحب الصناعتين (ـ٣٩٥هـ)، وأبي إسحاق الحـصرى (ـ٤٨٣هـ) صـاحب كتـاب «زهر الآداب»، وابن رشـيق (ـ٤٦٠هـ)، في كـتـاب «العمـدة»، وأسـامـة بن مـنقذ (٤٨٨ ـ ٥٨٤هـ)، في كـتـابه «لبـاب الآداب»، وابن الأثيـر (ـ٦٣٧هـ) في كتابه «المثل السائر» ـ وغيرهم من الكتاب والمؤلفين و«البيان والتبيين» أول كتاب ألف في الأدب في تراثنا العـربى، وقد ظهر جامعا لفنون كثـيرة فيه(٥)، ولأنواع عدة من الأدب والخطابة والشعـر واللغة، وهو من أجل الوثائق الأدبية في آداب الجاهليـة والإسلام كمـا يقول خليل مـردم(٦)، يجمع بين دفتـيه الكثـير من بلاغات العرب، ومن أصول الأدب والنقد والبلاغة(٧).

«البيان والتبيين» أصل من أصـول الأدب، ويمثل المدرسة العربية في منهج الكتابة والتأليف في الأدب ، هذا المنهج الذى يحيطك علما بكل المعارف العربية عن الأدب وفنونه وبلاغاته، وعن النص الأدبى وتذوقه، والكشف عن أسراره، وكل ما يتصل به من ثقافـات عصـره؛ وهو منهج في الأدب يخالف منهج المسـتشـرقين في دراسة أدبنا العـربى وتاريخه الذى بدأه المسـتـشرق النمـسوى« جـوزيف هامر بورجـشنال» (١٧٧٤ ـ ١٨٥٦) فى كتابه «تاريخ الأدب العـربى» ـ ٧ مجلدات، ثم البارون فون كريمر (١٨٢٨ ـ ١٨٨٩) النمـسوى فـى كتابه «تاريـخ الحضارة في الشـرق في ظل الخلفاء» في مـجلدين، ثم بروكلمان (١٨٦٨ ـ ١٩٥٦) في كـتابه المشـهور «تاريخ الأدب العربى»، وتأثر بهذا المنهج التاريخى الاسـتشراقى للأدب كل من حسن توفيق

العدل (١٨٦٢ ـ ١٩٠٤) في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»، وجورجي زيدان (ـ ١٩١٤) في كتاب له بالعنوان السابق نفسه، ثم لفيف كبير من الباحثين والكاتبين في تاريخ الأدب العربي وفى مقدمتهم د. شوقى ضيف(٨).

والكتاب مطبوع طبعات عديدة فى القاهرة ومختلف العواصم العربية، وطبعت منتخبات منه عام ١٣٠٩م ـ ١٨٨٣م في القسطنطينية ضمن مجموعة بعنوان «خمسة رسائل، كما نشرت منتخبات منه في القاهرة عام ١٩٩٣، وفي بيت المقدس العربية عام ١٩٣٣في ٢٤٨ صفحة وهى منتخبات من اختيار شريف النشاشيبى وخليل بيبرس، وطبع «البيان والتبين محب الدين الخطيب في القاهرة عام ١٣٣٢هـ في ثلاثة أجزاء، وكذلك السندوبى أيضًا في ثلاثة أجزاء، ونشرته مكتبة الخانجي بالقاهرة عام ١٩٦١ في أربعة أجزاء بتحقيق عبد السلام هارون .

وللمستشرق الروسى كراتشوفيكى (ـ١٩٥٢) بحث عن القسم الخاص بالبلاغة من الكتاب. ومنه نسخ خطية في مختلف مكتبات العالم، ولأحمد أمين دراسات عن «البيان والتبين» في الجزء الأول من ضحى الإسلام تعرض فيها لنقد منهج الجاحظ الاستطرادي(٩).

وعندما ألف الجاحظ كتابه: «الحيوان» أهداه إلى محمد بن عبد الملك بن الزيات، وكان من أشد الناس حبا للجاحظ، وإعجابا به وبأدبه، وقد قتل ابن الزيات عام ٢٣٣هـ بأمر الخليفة المتوكل؛ وألف الجاحظ بعد ذلك كتاب «البيان والتبين» وأهداه إلى الوزير أحمد بن أبى دؤاد (ـ ٢٤٠هـ)، فهو ثمرة من ثمرات أدب الجاحظ في نهايات عمره، وأغلب الظن أنه ألفه نحو عام ٢٣٥هـ بن قبل وفاته بنحو عشرين عاما، وفيه يشير إلى كتاب: «الحيوان» ويقول: «كانت العادة في كتاب «الحيوان» أن أجعل فى كل مصحف(١٠) من مصاحفها عشر ورقات من مصطلحات الأعراب

ونوادر الأشعار؛ فأحببت أن يكون حظ هذا الكتاب - البيان - في ذلك أوفر».

وعندما يقول ابن خلدون (ـ٨٠٨هـ) عن الكتاب: سمعت من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول فن الأدب وأركانه أربعة: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان للجاحظ، والنوادر للقالى؛ وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها. لا يعد في قوله هذا مغاليا، وإن كانت الكتب الثلاثة المذكورة مع «البيان» لا توازن به خطرا وأهمية، ويصف الجاحظ كتابه «البيان» بأنه قد جمع استقصاء المعانى، واستيفاء جميع الحقوق، مع اللفظ الجزل، والمخرج السهل، فهو سوقى ملوكى، وعامى خاصى(١١).

والجاحظ في ذلك أيضًا لا يعرفنا بكتابه التعريف الأمثل؛ هو لا يذكر لنا مثلا أنه أول كتاب يؤلف جامعًا للأدب وأصوله وفنونه، ولا أنه أهم كتاب ظهر في القرن الثالث الهجرى يكتب عن تيارات الأدب العربى والبلاغة العربية والنقد العربى حتى تاريخ تأليفه، ولا أنه وثيقة أدبية من وثائق الفكر العربى وبخاصة الفكر الأدبى حتى عصره، ولا أنه يحمل جذور الأدب المقارن في عرف القدماء، ولا أنه كتاب يدافع عن العروبة والعربية دينا ولغة وتاريخًا وفكرا، ولا شيئا من ذلك كله.

ولقد كان لظهور الكتاب ضجة في شتى الأوساط الأدبية وشتى دوائر البيان، وعند مختلف العلماء والأدباء والشعراء والكتاب على وجه الخصوص.. ولأهميته حمل الكتاب بعد ظهوره إلى الأندلس وقرطبة فيما حمل إليها من نفائس المؤلفات وتهافت الناس عليه لقراءته ولا قتنائه.

في الجزء الأول من كتاب «البيان» يشرح الجاحظ معنى «البيان والتبيين»؛ ولا شك أن الجاحظ غير بهذا الاسم قصدا، وأراد به الأدب، فالأدب عنده بيان وتبيين، أى بلاغة وإيصال لهذه البلاغة لأذهان السامعين والقارئين، أى أنه جمال التعبير

الذى يجتهد الأديب في تهذيبه ليصل ببلاغته إلى أذهان. الناس ومشاعرهم وعقولهم.. ويبين الجاحظ فى هذا الجزء عيوب البيان، ويضع الحدود العامة للبلاغة ومذاهبها في استطراد واسع مثير.

أما الجزء الثانى من «البيان» فيتحدث الجاحظ فيه بأسلوبه الاستطرادى عن الخطابة والشعر وفنونهما والعديد من أعلامهما.

وفى الجزء الثالث يرد الجاحظ على الشعوبية ومطاعنها التى قدحت بها في العرب لا سيما ما يؤاخذ العرب به من أخذ العصا والقوس عند الخطابة وفى مواقف الكلام.

-٢-

إن الكتاب ثمرة من ثمرات الرجولة المكتهلة، والفكر العبقرى لأبى عثمان عمرو ابن بحر الجاحظ. ويعد أجل مصدر لثقافة الأدباء والشعراء والكتاب العرب على طول العصور، وأدباؤنا الكبار لم يفتهم أمر الكتاب ولم ينسوا أهميته وفضله على الأدب والأدباء من مختلف الأجيال والمدارس والمذاهب.. وهو مظهر لامتزاج الثقافات فى عصر الجاحظ، هذا الامتزاج الذى نراه فيه، فللثقافة العربية الحظ الأكبر، ومع هذا فحظ الثقافات الأخرى، من فارسية ويونانية وهندية وغيرها حظ غير قليل(١٢).

وعندما ينقد صاحب «ضحى الإسلام» الجاحظ وكتابه «البيان» ويذهب إلى أن شخصية الجاحظ فيه تكاد تكون معدومة(١٣)، يكون بذلك لم ينظر إلى الكتاب نظرة ثاقبة، وحكم على استطراد الجاحظ في كتابه هذا الحكم الجائر، وهذا خطأ دون ريب، والجاحظ انما ألف كتابه ليكون موسوعة فى الأدب والبيان، لا ليكون كتابا منهجيا محدودًا، والاستطراد فيه ليس اغفالا من صاحبه للموضوع الذى يعرض

له، ولا نسيانا لغرضه المقصود، ولا إهما لا لصميم الفكر الأدبي المراد منه؛ وإنما هو أسلوب من أساليب التشويق والإثارة وبعث الاهتمام عند القارئ.. والجاحظ في كتابه يرى البلاغة في الأسلوب والنظم لا فى المعانى، فالبلاغة عنده ترجع إلى سحر الصياغة، وبلاغة الأداء وروعة التعبير، أكثر مما ترجع إلى دقة المعانى وعمقها، والمعانى ـ كما يقول ـ متطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى والعربى والعجمى، وإنما الشأن في تخير اللفظ وجودة السبك، وتلاحم الألفاظ ومواءتها لمعانيها، وفى صحة الطبع وإقامة الوزن

ويعد الدكتور طه حسين الجاحظ هو المؤسس للبياد العربى(١٤) بما جمعه في كتابه من نصوص توضح لنا كيف كان العرب حتى منتصف القرن الثالث يتصورون البيان العربى، وتعطينا صورة مجملة لنشأته(١٤) وكذلك رأى ابن خلدون فى مقدمته(١٥)؛ ومقارنات الجاحظ فيه بين بلاغات العرب وبلاغات الفرس والهند تعطينا أسسًا صالحة لتاريخ نشأة فكرة الأدب المقارن عند العرب، وفى الكتاب ذكر اللكثير من ألوان البلاغة، كالأمثال والكناية والبديع والتشبيه والأسلوب الحكيم والاحتراس، وغيرها، والجاحظ أول من أشار إلى المذهب الكلامى(١٦)، ويذكر الجاحظ الاستطراد، وحديثه عند يدل على أن كتابه كان محاضرات يليقها على طلابه، ويسبغ عليها من روحه ما يجعلها سائغة للعقول والقلوب

ويذكر الجاحظ في الكتاب «صناعة الكلام» ويعنى بها «علم الكلام»(١٧)، وحينا آخر البيان(١٨)، كما يذكر صناعة المنطق(١٩) وصناعة الخطابة، وأصحاب الخطابة والبلاغة(٢٠).

ـ٣ـ

والجاحظ عبقرى الفكر العربى، ومؤلف كتاب «البيان» شخصية نادرة فى تاريخ الأمة العربيـة والعقل العربى، وكتـابه سجل حافل لمختلف الآراء والتـيارات والفكر حـول الأدب والبلاغـة والنقد والشـعر والخطـابة، وما إلى ذلك كله. ويجـمع في صفحاته الكثـيرين بلاغات العرب وآدابهم؛ كما يضم آراء وأفكارا كـثيرة فى قوانين البلاغـة وأصول النقـد، إلى أنه سجل لكثـير من أعـلام الأدباء والشعـراء والخطباء والبلغاء حـتى عصـره. . ونقد الجاحظ فـيه لمذاهب أصحـاب الصنعة من الشـعراء، وإيثاره لمذهب المطبوعين، يعد من أهم مسائل النقد فـي الكتاب؛ كما يُعد ما احتوى عليه الكتـاب من آراء ونظريات فى البلاغة وعناصـرها ومناهجها واتجاهاتهـا وألوانها وغايتـها وأثرها، من أجـلِّ محتـوياته ومضـامينه، ومن أجل ذلك عـد ابن خلدون الجاحظ من السابقين في التأليف فى البيان(٢١).

الجاحظ أديب مـوسوعى، عـاش الناس في عصـره وبعد عصـره عيالا عـليه في البلاغة والفصاحة واللسن والعارضة، كـما قال شيخ الكتاب ابن العميد (ـ٣٦٠هـ) الذى أطلقوا علـيه لقب الجاحظ الثـانى. . وهو صاحب مذهب في الـنقد، ومنشئ منهج فنى فى الأدب، وصـاحب مذهب وطريقـة في الأسلوب، احتـذاه في القديم الكاتب الساخر أبوحيـان التوحيدى (ـ٤١٤هـ) مؤلف كتاب «تقـريظ الجاحظ»، كما احتذاه في الحديث عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين.

ـ٤ـ

والجاحظ الـذى عاش أكثـر من مائة عـام (١٥٠ ـ ١٥٥هـ ـ ٧٦٧ ـ ٨٦٨م)، والذى عاصر اثنى عـشر خليفة من خلفـاء بنى العباس، من المنصور العـباسى حتى المعتز بن المتـوكل المتوفى فى رجب من عام ٢٥٥هـ بعد وفـاة الجاحظ في المحرم من العام نفـسه بسبعـة شهور، قد عـاش حقبة ازدهـار الحياة الفكرية في الأمة العـربية

والإسلامية في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري والنصف الأول من القرن الثالث؛ لقد عاش عصرا حافلا بالعلوم قديمها وحديثها. كما كان حافلا بالمفكرين والفلاسفة، وهو كذلك عصر نهضة الأدب والكتابة والشعر. والثقافة الأدبية والتأليف في الأدب؛ وعصر كبار الأدباء والشعراء ورواة الأدب. عصر بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي العتاهية وأبي تمام والبحتري وابن الرومي، وعصر سهل بن هارون (ـ ١٥هـ)، وعمرو بن مسعدة (ـ٢١٤هـ)، وأحمد بن يوسف (ـ٢١٣هـ)، والحسن بن وهب (ـ٢٦٥هـ)، وغيرهم؛ وعصر الخليل بن أحمد (١ ـ١٧٥هـ) والأصمعي (١٢٢ ـ ٢١٦هـ)،وسيبويه (١٣٥ ـ ١٨٨هـ). وابن سلام الجمحي (٢٣١هـ)، وابي عبيدة (١١ ـ ٨ ٢هـ)، وسواهم. يقول الجاحظ: وقد أدركت رواة المسجديين والمربديين، ومن لم يرو أشعار المجانين ولصوص الأعراب ونسيبهم والارجاز العربية القصار والأشعار المنصفة، فإنهم كانوا لا يعدونه من الرواة؛ ثم استبردوا ذلك كله ووقفوا على قصار الحديث والقصيد من كل شيء، ولقد شهدتهم وماهم على شيء أحرص منهم على نسيب العباس بن الأحنف؛ فما هو إلا أن أورد عليهم (خلف) نسيب الأعراب، فصار زهدهم في نسيب العباس بقدر رغبتهم في نسيب الأعراب. ثم رأيتهم منذ سنيات. وما يروى عندهم نسيب الأعراب إلا حدث السن؛ ولقد جلست إلى أبي عبيدة والأصمعي مع من جالست من رواة البغداديين فما رأيت أحدا منهم قصد إلى شعر في النسيب فأنشده. وكان (خلف) يجمع ذلك كله(٢٣). . وفي هذا النص نعرف إحاطة الجاحظ بفكر الرواة وأذواقهم وبتطور أفكارهم في الرواية

لقد كان الجاحظ بثقافته الواسعة ملما بكل معارف عصره وقد عاش في عصر شاع فيه اتجاهان أدبيان مختلفان اتجاه يميل بالأدب إلى أسلوب الجاهليين وبداوتهم وجزالتهم. واتجاه آخر يميل إلى سهولة الأسلوب وصياغة المحدثين وعذوبتهم. وكان

الجاحظ بذوقه وبلاغته مع الاتجاه الأخير.. كما كان في عصر يميل كثير فيه إلى تفضيل بلاغة الجاهليين على بلاغة المحدثين، والقليلون ينصفون المحدثين ويساوونهم بالجاهليين في البلاغة، فلا فضل لجاهلي على محدث إلا بالبلاغة والبيان، وليس الحكم في النقد راجعًا إلى العصر، بل إلى الإبداع الأدبي نفسه.

وكان الجاحظ لا يحرص على ثقافة الملوك من النسيب والخبر وطرائف الأدب، بقدر حرصه على ثقافة الشعب، وكان أبوهفان البصري راوية أبي نواس يقول: لم أر قط ولا سمعت من أحب الكتب والعلوم أكثر من الجاحظ فإنه لم يقع في يده الكتاب قط إلا اسد في قراءته كائنا ما كان، حتى إنه ليستأجر دكاكين الوراقين ويبيت فيها للقراءة، وكان كثيرًا الحفظ واسرع للرواية قوى الحجة(٢٣)،

وفي البصرة حيث نشأ الجاحظ كانت تتلاقى الثقافات من فارسية ويونانية وهندية، وكان الجاحظ يعى ذلك كله متابعة، وأثر ثقافته الفارسية واضح في كتابه «البيان» فتراه ينقل فيه الكثير من النصوص الفارسية في البلاغة والخطابة والبيان(٢٤).

ولأن الجاحظ بثقافته الاعتزالية الواسعة وبتلمذته على أمام الاعتزال في عصره (النظام) (ـ٢٣٥هـ)، وبصداقاته لبشر بن المعتمر المعتزلي (ـ٢١٠هـ)، وأبي الهذيل العلاف المعتزلي (٢٣٢هـ)، كان متصلا بالمنطق اليوناني وبمذاهب فلاسفة اليونان وحكمائهم، مما ظهر أثره في كتاب «الحيوان» بصفة خاصة، ويتحدث عن صاحب المنطق ـ أرسطو ـ وأنه كان غير موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام ـ أي بالنقد ـ وتفصيله ومعانيه وبخصائصه (٢٥)، ويذكر أقسام البيان(٢٦) كما عرفها أرسطو ويذهب د. طه حسين إلى أن الجاحظ قد قرأ مترجمات لآراء أرسطو في كتابيه الخطابة والشعر(٢٧).

وكان دوق الجاحظ المرهف الخبير بأسرار الكلام يقوده دائما إلى إصدار الأحكام النقدية الصائبة على الكلام شعره ونثره على السواء وكان أسلوب الجاحظ قريبًا إلى الأفهام، ينفذ إلى القلوب، ويمتلك العواطف، وكان يقول ينبغي للكاتب أن يكون رقيق حواشي اللسان، وعذب ينابيع البيان، كما يروى صاحب معجم الأدباء(٢٨) وكان يعجب بمذهب المحدثين ويصفهم بأنهم لم يكونوا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له وزن ورونق وعلى المعاني التي أن صارت في الصدور عمرتها وفتحت للسان باب البلاغة. وأشارت إلى حسان المعاني وكان لذلك يفضل أشعار المحدثين، وينقد المتعصبين عليهم ممن كانوا يؤثرون الأسلوب البدوى في البلاغة وقد اشاد الجاحظ في كتبه وبخاصة في كتاب «البيان» بشعر المحدثين، ومدح شعر أبي نواس، وقال عنه! إنك أن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو كنت ممن يرى أن أهل البدو أبدأ أشعر وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض عليك هذا الباب فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوبا محكوما بالعصبية الظالمة(٢٩)

ولقد كان أبو عثمان . في كتبه ، وفي كتابه «البيان والتبيين» على وجه الخصوص، صوت مصره وعصره وصورة لبيئته وحياته وشخصيته وثقافته. كان كما يمثله لنا كتابه «البيان والتبيين» ذا ثقافة نادرة، وعقل ذكي ومواهب مرهفة، وذوق مدرك لأسرار الجمال في الأسلوب. وكان يملك زمام الجماهير في عصره ببلاغته الساحرة النادرة. لم يجامل أحدا علي حساب الحقيقة، فتراه يقول في أسلوب نقدى حزين: هدم أصحابنا - يعنى بهم العباسيين ــ مدن الشامات لبنى مروان

ولقد صدق أبو حيان التوحيدى فيما يقول لم أجد في جميع من تقدم إلا

ثلاثة لو اجتمع أهل الإنس والجن فى مدحهم لما بلغوا آخر ما يستحقه كل واحد منهم! أبو عثمان الجاحظ، وأبو حنيفة الدينورى، وأبو زيد البلخى(٣٠)، وكان يقال لأبى زيد البلخى: جاحظ خراسان

وبعد فهذا هو أبو عثمان الجاحظ المفكر العربى الكبير، وهذا هو كتابه «البيان» الكتاب الذى تعلم الأدب عليه أجيال الأدباء والمثقفين على مر الأيام، والذى أثر أعظم التأثير فى الأدباء العرب، من ابن العميد شيخ الكتاب في عصره، إلى توفيق الحكيم وطه حسين والمازنى والعقاد فى عصرنا اليوم

المصـــادر

(١) ٥٥٣ المقدمة لابن خلدون ـ ط المكتبة التجارية بالقاهرة.

(٢) ٤/١٩٦ مروج الذهب للمسعودى ـ تحقيق محيى الدين عبد الحميد.

(٣) ٦، ٧ كتاب الصناعتين ـ طه مكتبة صبيح ـ القاهرة

(٤) ١/١٧١ العمدة لابن رشيق ـ ط التجارية.

(٥) ٨ العصر العباسى للاسكندرى.

(٦) ٣٥ الجاحظ لخليل مردم

(٧) ٣١٦ أبو عثمان الجاحظ ـ لخفاجى

(٨) راجع ص٩٣، ٩٤ مجلة الهلال ـ عدد اغسطس ٢٠٠٠ مقال لمحمود مكى بعنوان شوقى صيف

(٩) ١/٤١٢ وما بعدها ضحى الإسلام ـ أحمد أمين ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر

(١٠) المصحف الجزء من الكتاب وقد صار اسم المصحف علما على كتاب الله العزيز واستعمال اللفظ هنا فيه تجوز

(١١) ٣ ٣٧٥ البيان تحقيق السندوبى

(١٢) ١:٤٢٥ ضحى الإسلام.

(١٣) المرجع السابق، ٧ مقدمة نقد النثر لطه حسين.

(١٤) ٣ مقدمة نقد النثر لطه حسين.

(١٥) ٥٥١ مقدمة ابن خلدون ـ ط التجارية بالقاهرة.

(١٦) ١٠١ البديع ـ د. خفاجى ـ مكتبة مصطفى البابى الحلبى.

(١٧) ٢/٧٦ العمدة لابن رشيق ـ ط التجارية.

(١٨) ١/٦٩ البيان.

(١٩) ١/٧٠ المصدر نفسه.

(٢٠) ١/١٨٢ المصدر نفسه.

(٢١) ٥٥١ المقدمة لابن خلدون.

(٢٢) ٤:٢٣ البيان.

(٢٣) ١٦:١٧٤ معجم الأدباء لياقوت ـ ط فريد رفاعى.

(٢٤) د. إبراهيم الشواربى مجلة كلية الآداب جـ ع صـ٦٩ ـ٧٦،

(٢٥) ٣:٢٧ البيان ـ تحقيق السندوبى

(٢٦) ١ :٧١: المرجع السابق.

(٢٧) مقدمة نقدا لنثر لطه حسين.

(٢٨) معجم الأدباء لياقوت ١٦ : ١٧

(٢٩) ٢:٢٧ الحيوان ـ مكتبة الخانجى.

(٣٠) ٥:١٥ معجم الأدباء لياقوت

الترجمات العربية لرباعيات الخيام

د. محمد السعيد جمال الدين *

يتناول هذا المقال عرضا تحليليا موجزا للترجمات العربية لرباعيات الشاعر الفارسي المرموق عمر الخيام، نبدأ فيه بالتعريف بالشاعر ثم نعالج مسألة توثيق أشعاره. وهي المسألة التى ظلت تشغل المستشرقين والنقاد، ونتناول صورة الرباعيات بعد أن ترجمت لأول مرة إلى الإنجليزية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ فلقد كانت اللغة الإنجليزية فى أول الأمر هى المعبر الذى عبرت من خلاله هذه الرباعيات إلى أدبنا العربى، ونتعرف بعد ذلك على حركة الترجمات الواسعة النطاق لهذه الرباعيات فى أدبنا العربى*.

عمر الخيام

هو أبو الفتوح عمر بن إبراهيم الخيام، ولد فى «نيسابور» عاصمة خراسان في سنة ٤٣٩هـ (١٠٤٨م)، وتلقى علومه الأولى فى مسقط رأسه، ارتحل إلى «بلخ» فى الشرق، وبخارى فى بلاد ما وراء النهر، وعمل فى إصفهان وزار بغداد، وأدى فريضة الحج ثم عاد إلى نيسابور حيث قضى بقية أيام حياته إلى أن توفي ١٢ من المحرم سنة ٥٢٦ (الموافق ٤ ديسمبر ١١٣١).

ولا تزال مقبرة الخيام قائمة إلى الآن فى نيسابور، وعلى مقربة منها مقبرة الشاعر الصوفى فريد الدين العطار، وتحيط بمقبرة الخيام حديقة غناء تكتنفها الرياحين والزهور من مختلف الأشكال والألوان.

كان الخيام من كبار علماء الفلك والرياضة فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلاد)، وكان إلى جانب ذلك طبيبا ماهراً، كلفه السلطان جلال الدين ملكشاه بمعالجة ابنه الأمير «سنجر» من مرض الجدرى، فنجح فى شفائه. وكان ملكشاه قد كلفه أيضا بإصلاح التقويم، فتمكن مع طائفة من كبار علماء الفلك والرياضة من إنجاز تقويم جديد عرف باسم «التقويم الجلالى» نسبة إلى السلطان جلال الدين ملكشاه، قرن فيه بين السنتين الشمسية والقمرية. وهو كما قال بروكلمان فى تاريخ الأدب العربى أدق من التقويم الميلادى المعمول به حاليًا.

لقد نظر معاصرو الخيام إليه على أنه كان عالمًا رياضيًا وفلكيًا، ولم يُعرف عنه أنه كان

* أستاذ اللغة الفارسية والأدب المقارن بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

(*) لمزيد من التفصيل حول الموضوع راجع كتاب الأدب المقارن، دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى، دار ثابت للنشر، طبع مصر. الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص١٢٤ ـ ٢١٥ لكاتب هذا المقال

شاعراً . وكان إذا ذُكر اسم الخيام تبادرت إلى الذهن على الفور صورة تلك الشخصية العلمية المرموقة التي عاشت في القرن الخامس الهجرى حتى جاء العصر الحديث فطبقت شهرته الآفاق ، لا لكونه عالماً رياضيا وفلكياً ، بل لأنه كان شاعراً نظم عدداً من الرباعيات الفارسية الرائعة ، التي أحدثت ترجمتها - إلى اللغة الإنجليزية أولاً ، ثم إلى لغات العالم كله بعد ذلك - دوياً هائلاً .

نظم الخيام أشعاره في ضرب المزدوج ، أو مايسمى بالفارسية بالضرب «الرباعي». إذ تتكون ثلاث منها هى الأولى والثانية والرابعة مقفاة بقافية واحدة ، والرباعية تعد وحدة مستقلة قائمة بذاتها، فلا علاقة للرباعية بماقبلها أو بعدها من حيث الشكل أو المضمون ، ولا يوجد في الأدب الفارسي منظومة طويلة تتركب من عدد من الرباعيات المتتابعة ، يراعى فيها التسلسل الموضوعى أو الفكري ، وإنما الترتيب الذي يراعى في مجموعات الرباعيات هو الترتيب الأبجدي ، وفقا للحرف الأخير من الشطرات الثلاث المقفاة من الرباعية .

مسألة توثيق الرباعيات

وقد ظلت مكانة الخيام كشاعر أمراً لا يُلتفت إليه ولا يُعتدّ به إلا في أضيق الحدود ، فلم يكن يُنظر إلى الخيام في تاريخ الأدب الفارسي على أنه شاعر يرقى إلى مرتبة كبار شعراء الفرس كالفردوسي ، وحافظ ، وسعدي ، وجلال الدين الرومي ، وغيرهم ، حتى جاء العصر الحديث ، فاختلف الأمر اختلافا بيّنا ، حين نشر الشاعر الإنجليزي «فيتزجرالد» في الخمسينيات من القرن التاسع عشر ترجمته لرباعيات الخيام . والواقع أن الضجة التي أحدثتها هذه الترجمة هالت المستشرقين وأثارت اهتمامهم بشخصية عبقرية شاعرة قد أسقطوها من حسابهم في درس الآداب الفارسية ، هي شخصية عمر الخيام ، الذي لم يلق - كشاعر وأديب - من المستشرقين بل ومن مواطنيه أنفسهم إلا الإهمال والإعراض ، فإذا به فجأة يبلغ - برباعياته المترجمة ، منزلة الأوج في الآداب العالمية ، وتتعلق به أبصار الأدباء في شتى اللغات تريد أن تحنو - في فن الشعر - حنوه وتنسج على منواله وتسير على طريقته ، وتتألف « جمعيات عمر الخيام » في عدد من الأقطار الأوربية وأمريكا تضم مئات الآلاف من محبي هذا الشاعر ومريديه ، الذين يتخذون من المبادىء والمثل التي أفصح عنها في رباعياته نبراسا ينير لها طريق الحياة ، ويبرّر لهم فلسفتهم الخاصة في النظر إلى الوجود .

لكن هؤلاء المستشرقين عندما نظروا نظرتهم النقدية في الرباعيات وجدوا أن بعض هذه الرباعيات لايمت إلى الخيام بأية صلة، وربما كان أول من نظر نظرة نقدية توثيقية مقارنة في الترجمات الأوربية للرباعيات المستشرق الروسي «فالنتين زوكوفسكي» الذي نشر مقالاً سنة ١٨٩٨ بعنوان «رباعيات الخيام الجائلة» (١) بين فيه أن عدداً كبيراً من الرباعيات التي نسبت إلى الخيام

تنسب أيضاً إلى شعراء آخرين غير الخيام وأن هذه الرباعيات موجودة في دواوين هؤلاء الشعراء بالفعل ، مما يدل على أنها من نظمهم هم لا من نظم الخيام ، وأنها ألصقت بالخيام دون أن يكون هو قائلها .

وانتهت دراسات المستشرقين إلى أنه لابد من البحث عن مخطوطات لرباعيات الخيام قريبة من عصر الشاعر نفسه للتأكد من صحة انتساب هذه الرباعيات إليه ، خاصة بعد أن تبين أن «فيتزجرالد» لم يلق بالاً – قبل ترجمته الرباعيات – إلى توثيقها والتأكد مما إذا كانت هذه الرباعيات التى سيُقدم على ترجمتها للخيام أم هى منحولة عليه ، كما تبين أن فيتزجرالد قد رجع إلى نسختين مخطوطين للرباعيات أقدمها – وهى نسخة مكتبة البودليان بانجلترا – كتبت بعد وفاة الخيام بثلاثة قرون ؛ الأمر الذى يزلزل الثقة في هذه النسخة الخطية البعيدة العهد من عصر الشاعر ، ويزيد من احتمال الانتحال على الخيام .

ويبدو أن الرباعيات الخيامية قد دارت دوراناً بطيئاً للغاية في أول الأمر ، إذ لا نكاد نعثر للخيام في مصادر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على أكثر من ٣٦ رباعية (٢) ، فإذا ماوصلنا إلى القرن الثامن الهجري بلغ عدد هذه الرباعيات نحو ٦٠ رباعية ، ثم بدأ العدد يتزايد بعد ذلك ؛ في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ، إذ نعثر على مجموعات مخطوطة للرباعيات تنتظم مابين ٥٠٠ و ١٠٠٠ رباعية . ليس هذا فحسب بل يبدو أن المترجمين الذين تصدوا في وقت مبكر لترجمة الرباعيات المنسوبة للخيام لم يكن لهم إلمام بالمشكلة الخاصة بالتوثيق . ففضلا عن فيترجرالد والكثيرين ممن تابعوه ، اشتملت طبعة كلكتا الأولى (سنة ١٨٣٦) على ٤٦٢ رباعية ، أما النص الذي ترجمه «نيكولاس» إلى الفرنسية (سنة ١٨٦٧) فيشتمل على ٤٦٤ رباعية ، واشتمل نص «هوينفيلد» وترجمته الانجليزية (سنة ١٨٨٣) على ٥٠٠ رباعية ، واشتملت طبعة عبد الله جودت وترجمته التركية (سنة ١٩١٤) على ٥٣٥ رباعية ، بينما اشتملت طبعة محمد فيض الدين خان فياض للرباعيات في «حيدر آباد الدكن» (سنة ١٨٩٣) على مالا يقل عن ١٠٣٠ رباعية (٣) ، ومعظم هذه الرباعيات يمكن استبعاده لأول وهلة على أسس لغوية أو تاريخية أو فنية .

سباق محموم :

على أن مسألة «توثيق» الرباعيات والتأكد من صحة نسبها إلى الخيام ظلت هى الهاجس الذي يشغل بال الدارسين من الغربيين والشرقيين على السواء . وبدا من المستحيل أن نجزم – إلا في أمثلة قليلة نادرة – بأن هذه الرباعية أو تلك إنما هى للخيام حقاً ، مالم نتمكن من العثور على نسخة خطية قديمة من الرباعيات قريبة من عصر المؤلف ، يُستطاع الاعتماد عليها والوثوق بها .

وفي سباق محموم للعثور على مثل هذه النسخة الخطية القديمة أعلن في سنة ١٩٤٩م عن

العثور على مخطوطة اشترتها مكتبة تشستربيتي في «دبلن» ، تشتمل على ١٧٢ رباعية نسخت في سنة ٦٥٨هـ ، وبعد ثلاث سنوات في سنة ١٩٥٢م أعلن عن ظهور مخطوطة أخرى أقدم عهداً كتبت في سنة ٦٠٤هـ (٤) وتشتمل على ٢٥٢ رباعية . وهذا يعني أن هاتين النسختين متقدمتان على سائر النسخ الخطية المعروفة بنحو قرنين أو قرنين ونصف من الزمان . لكن الباحثين وقفوا بإزاء هاتين النسختين وقفة فيها الكثير من الشك والتردد ، وتزايدت الشكوك حين ظهرت في الأسواق نسخة ثالثة ثم أخرى رابعة على نفس النمط ، وعُرضت هاتان النسختان للبيع بمبالغ طائلة .

وما لبث أن أعلن الباحث الإيراني الأستاذ «مجتبى مينُوي» أن النسختين المذكورتين – ونعني بهما نسختي تشستربيتي وكامبردج – إنما هما نسختان مزيفتان ترجعان إلى القرن العشرين . وقد أُتقن تزييفهما لتبدو كل منهما قديمة بعد أن راجت سوق تجارة المخطوطات . حيث قام المزيِّفون بتزوير العديد من نسخ هذه المخطوطات وبيعها للمستشرقين ومحبي الآداب الخيامية بأثمان باهظة على أنها مخطوطات قديمة من القرن السادس والسابع الهجريين ، أي قريبة العهد من عصر الخيام . وأكد الأستاذ «مينوي» أن النسخ الأربع من عمل «معمل المخطوطات» لازال يعمل في طهران في تزييف مثل هذه الآثار (٥) . ثم كتب المستشرق الروسي «مينورسكي» تحليلا تفصيليا لهاتين المخطوطتين بدّد كل شك في إنهما مزيّفتان ، بل وتوصل إلى المصدر الذي استقى منه المزيّفون هذه الرباعيات ، وهى طبعة «البارون فيكتور روزن» للرباعيات والتى نشرها في برلين في سنة ١٩٢٥(٦) .

معايير نقدية للرباعيات

كل ذلك أدى بالمعنيين بالآداب الفارسية إلى الابتعاد مؤقتا عن مجال «التوثيق» الذي أصبح بابه موصداً انتظاراً لظهور نسخة خطية صحيحة قريبة العهد من عصر الخيام ، فعمدوا إلى التماس معايير أخرى نقدية لبيان الرباعيات الأصيلة من المنحولة ، وقراءة نصوصها في ضوء هذه المعايير .

ولكن مما يزيد الأمر صعوبة في هذا المجال أن قالب «الرباعي» الذي اختاره الخيام لكي يودع فيه أفكاره في سهولة ويسر دون أن يحتاج إلى صياغة كثير من الأبيات ، هذا القالب لن يسعفنا إذا اتخذنا أسلوبه مقياساً للتعرف على أشعار الخيام وتمييزها عن الأشعار المنسوبة إليه والمنحولة عليه لأن جميع الرباعيات لا تتكون إلا من أربع شطرات لا نستطيع أن نتبين فيها بسهولة شخص قائلها ، وهى تتشابه من حيث الصياغة والوزن والتركيب والصور البلاغية ، فضلاً عن أنها قصيرة النفس تميل إلى معالجة الأمور «العامة» دون «الخاصة» وتمتاز بسهولة المحاكاة والتقليد .

ولعل هذه الخصائص التي اتسم بها قالب الرباعي – الذي صب فيه الخيام شعره – هى التى فتحت الباب واسعاً عليه في مسألة الانتحال ، فألصقت به رباعيات ليست من نظمه أصلاً ، ولا

تتفق مع مذهبه ولا مع مكانته العلمية أو قربه من سلاطين السلاجقة المتشددين في أمور العقيدة والدين ، ينطوي بعضها على الخمر والمجون ، وعلى القول بتناسخ الأرواح ، بل وعلى الإلحاد والكفر والمروق ، كما ينطوي بعضها على أفكار في غاية السخف والإبتذال ، ويتضمن بعضها الآخر مفارقات تاريخية كالإشارة التي وردت في إحدى الرباعيات (المنسوبة للخيام) إلى القائد المغولي «هولاكو» الذي قضى على الخلافة العباسية في بغداد سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م) ، أي بعد وفاة الخيام بنحو قرن ونصف من الزمان ، فكيف يمكن أن يكون الخيام هو قائل هذه الرباعية وبينه وبين هولاكو هذه المسافة الزمنية الكبيرة ؟!

وقد دعا هذا التضارب بين شخصية الخيام وموضوعات الرباعيات مستشرقاً ألمانياً هو «هانز هنريتش شايدر» أن يعلن في مؤتمر المستشرقين الألمان المنعقد في «بون» في سبتمبر ١٩٣٤ أن العالم الرياضي «عمر الخيام» لم يكن هو مؤلف الرباعيات ، وأن هذه الرباعيات تشبه تماما الأشعار غير الصوفية التى راجت في العصر المغولي في القرن السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين) (٧) .

لكن النقاد الإيرانيين المحدثين عالجوا القضية بطريقة أخرى تختلف عن الطريقة التى مال إليها بعض المستشرقين من إنكار نسبة هذه الرباعيات جملة إلى الخيام . وكانت الدوائر الأدبية في إيران قد بدأت – بعد إعراض طويل – تهتم بالخيام وشعره منذ أن نشر الأستاذ صادق هدايت – الأديب الفارسي المعروف – بحثاً موسعاً بعنوان «ترانه هاي خيام» (ترانيم الخيام) في سنة ١٩٣٤، وأتبع «هدايت» بحثه بمجموعة من الرباعيات بلغ عددها ١٤٢ رباعية بدا له أنها تتناسب مع شخصية الخيام ومكانته العلمية والفلسفية وملكاته الفنية ، ثم مالبثت جهود الأدباء والنقاد الإيرانيين أن تقدمت بالدراسات الخيامية خطوات واسعة بعد ذلك (٨) حتى انتهت إلى وضع مجموعة من المعايير النقدية أمكن بها الوصول إلى رأي شبه قاطع في انتساب هذه الرباعية أو عدم انتسابها إلى الخيام.

ونعرض فيما يلى بإجمال هذه المعايير :

١- أن تكون الرباعية من الناحية الموضوعية متسقة مع شخصية الخيام ومع مذهبه وصحة اعتقاده ، وألا تتعارض مع الآراء التي اشتهرت عن الرجل بين معاصريه ولا مع مؤلفاته وأشعاره العربية التي شرح فيها فلسفته وأبان عن قدراته الفنية فى نظم الشعر .

٢- أن تُستبعد الرباعيات التي يظهر فيها الانتحال بوضوح لا يقبل الجدل ، كذلك التي تشتمل على أخطاء لغوية أو تاريخية .

٣- أن تكون الرباعية المختاره من نوع الرباعيات التي وردت في مؤلفات من عاصروا الخيام أو عاشوا في عصور قريبة منه . فلا شك أن هذه الرباعية ستكون صحيحة النسبة إلى حد كبير ،

لأن اكتشاف الانتحال فيها سيكون سهلاً على مؤلفي هذه المصادر ؛ لقرب عهدهم بالشاعر .

وينبغي أن تعرض الرباعية موضع الاختبار على هذه المعايير ، وفي ضوئها يتم نقدها من الوجهتين اللغوية والموضوعية ، فإن كانت متسقة معها أجيزت ، وإلا تم استبعادها تماماً .

وكان أول من اعتمد هذه الخطة في تمييز الرباعيات الأستاذ محمد علي فروغي (٩) الناقد المشار إليه بالبنان والذي ينتمي إلى مدرسة النقد الأدبي القديم ، فاختار من مصادر القرنين السابع والثامن الهجريين ٦٦ رباعية جعلها مقياساً لفحص الرباعيات التي وردت في مؤلفات القرون التالية ، وانتهي فروغي إلى اختيار ١٧٨ رباعية قال إنها يمكن أن تكون رباعيات أصيلة لاشبهة فيها .

وجاء الأستاذ علي دشتي فألف بالفارسية سنة ١٩٦٦ كتابه الرائع «لحظة مع الخيام» ضيّق فيه مجال الاختيار ، فقبل دون منازع ٣٥ رباعية وردت في أقدم المصادر، جعلها أساساً لاختيار الرباعيات التي ظهرت في مصادر متأخرة ، وانتهى إلى اختيار مجموعة لم تتعد ١٠٢ رباعية وجد أنها أقرب ماتكون إلى روح الخيام .

ورغم أن فروغي ودشتي قد اتبعا منهجا يكاد يكون واحداً في اختيار الرباعيات ، إلا أن مختاراتهما لم تتفق إلا في ٥٢ رباعية فقط .

الرباعيات في صورتها الإنجليزية

يتعين علينا أن نتوقف برهة للنظر في الصورة الإنجليزية لرباعيات الخيام . فلقد كانت اللغة الإنجليزية في أول الأمر هي المعبر الذي عبرت من خلاله هذه الرباعيات إلى أدبنا العربي . ولذلك سنعرض في شيء من الإيجاز لترجمة فيتزجرالد – وهي أهم الترجمات الإنجليزية للرباعيات على الإطلاق – لنتبين أثرها في أعمال المترجمين العرب .

فيتزجرالد

ولد «إدوارد فيتزجرالد» في إنجلترا في سنة ١٨٠٩ ، في أسرة ميسورة الحال ، وواصل تعليمه حتى تخرّج بجامعة «كيمبردج». وآثر ألا يلتحق بوظيفة أو يشتغل بالسياسة أو التعليم. وكان محباً للعزلة عاش حياة هادئة على وتيرة واحدة لا تستهويه فيها إلا القراءة والتأمل ، كتب لأحد أصدقائه: «ها أنذا أجلس هاهنا أقرأ وأدخّن وأغدو غاية في الحكمة ولقد أصبحت فعلاً وراء الحاجات الدنيوية» . وكانت يكتب الشعر والنثر والقصة ويمارس الرسم على سبيل الهواية . وتزوج سنة ١٨٥٦ وهو في الثامنة والأربعين . وظل على علاقة طيبة بمن كانوا زملاء له في الجامعة ثم أصبحوا من قادة الفكر والأدب والفن في بريطانيا ، لا سيما بعد أن تألق اسمه في ميدان الأدب بترجمته لرباعيات الخيام . وقد توفي وهو في الرابعة والسبعين من عمره سنة ١٨٨٣ .

عنايته برباعيات الخيام

يرجع اهتمام فيتزجرالد بالأدب الفارسي إلى أيام الدراسة ، فقد درس اللغة الفارسية في الجامعة ، وواصل اهتمامه بآدابها بعد تخرجه حتى عكف على دراسة آثار شعراء الفرس القدامى ، وترجم في سنة ١٨٥٦ إلى الإنجليزية بعض أشعار فريد الدين العطار وعبد الرحمن الجامي

وما لبث صديقه «البروفسور كاول» – أستاذ اللغة السنسكريتية بجامعة كامبردج – أن أهداه نسخة من رباعيات الخيام نقلها عن المخطوطة المحفوظة بمكتبة «البودليان» بأكسفورد. فشغف فيتزجرالد بالرباعيات شغفا شديداً وعكف على ترجمتها شعراً إلى الإنجليزية ، وفي تلك الأثناء زوده «كاول» بنسخة أخرى نقلت من مخطوطة «كلكتا» بالهند (١٠). وظل فيتزجرالد مشغولاً بالترجمة – على صغر حجمها – يعيد صياغتها وينقح فيها على مدى عامين ١٨٥٧–١٨٥٨ ، ثم نشرها في سنة ١٨٥٩ فلم تلق أي رواج في أول الأمر ، ولكنها مالبثت أن ذاعت وانتشرت بين الناس ونفدت طبعتها الأولى على الفور .

كان فيتزجرالد قد ترجم في الطبعة الأولى خمساً وسبعين رباعية ، زادها في الطبعة الثانية التي صدرت سنة ١٨٦٨ إلى مائة وعشر رباعية. لكنه عاد في الطبعتين الثالثة والرابعة (١٨٧٩) فهبط بعدد الرباعيات إلى مائة رباعية وواحدة ، واستمر الأمر في الطبعة الخامسة والأخيرة – التي طبعت بعد وفاته في سنة ١٨٨٩– على هذا النحو (١١) .

طريقته في ترجمة الرباعيات

نظم فيتزجرالد الرباعيات من منظومة واحدة تشتمل على مائة بند ، يتكون كل بند منها من أربعة مصاريع ، ثلاثة منها مقفاة هي الأول والثاني والرابع على نسق الرباعيات الفارسية . لكن هذا التشابه شكلي فحسب ، لا لشيء إلا لأن فيتزجرالد قد أجرى تغييرات جوهرية خرج بها على التقاليد الفنية لقالب الرباعية الفارسية ، ويمكننا أن نُجمل هذه التغييرات فيما يلي :

أ– لم يترجم فيتزجرالد كل رباعية على حدة ، وإنما جمع أحياناً في ترجمته بين رباعيتين وربما ثلاثاً ، وصاغ منها بنداً واحداً في شكل الرباعية .

ب – لم يترجم الرباعيات متتابعة كما وردت في الأصول الفارسية حيث تكون في هذه الأصول مرتبة ترتيباً أبجدياً وفقاً للحرف الأخير من الشطرات الثلاث المقفاة من الرباعية .

جـ– لم يحافظ على وحدة الرباعية باعتبارها – في الفارسية – ضرباً من ضروب الشعر ينطوي على فكرة محددة لاشأن لها بما قبلها ومابعدها ، وإنما هدم البناء الفني للرباعيات ودمجها بعضها ببعض في منظومة واحدة ، تتركب من بنود متسلسلة وفقاً لموضوعها .

د– لم يلق بالاً فيما ترجمه من رباعيات إلى توثيقها والتحقق من صحة نسبتها إلى الخيام ،

بل اضطر أحياناً - كما أثبتت الدراسات المقارنة (١٢) - إلى استلهام روح كل من فريد الدين العطار وحافظ الشيرازي في بعض بنود منظومته .

يوم من أيام الخيام :

لقد فطن الناقد الإيراني الأستاذ «مسعود فرزاد» في دراسته لمنظومة فيتزجرالد أنه أراد لهذه المنظومة أن تكون وصفاً لأحوال الخيام طيلة يوم كامل من الصباح إلى المساء ، وتشتمل - ضمنا - على عرض جامع شامل لفكر الخيام وآرائه وفلسفته الخاصة . ويرى فرزاد أن صور المنظومة تتابع على النحو التالي :

تشرق الشمس ، فيفتح الخمار أبواب حانته ، ها هو ذا الخيام يجلس يقظاً متفكّراً ، لكنه لايلبث أن يغوص في بحر التفكير والتأمل ، وفي أثناء ذلك يتناول كؤوس الخمر ، وهو يبدو متأثراً غاية التأثر لفناء الحياة وزوالها ، وعجز العقل البشرى عن حل لغز الوجود ، وكثرة المشكلات التى تواجه البشر فيتجرعونها غصصاً . ومن ثم يتتابه الغضب ، ويُعلن العصيان ، ويشرع في وصف مايراوده من أفكار ويخالجه من مشاعر ، ثم تخمد جذوة السكر عنده . فإذا ما أقبل الليل ، وتوسط القمر كبد السماء ، غاص الخيام في بحر الهموم والأحزان ، ثم يأخذ في نهاية المنظومة يبذل النصح(١٣) .

والحق أن «فرزاد» قد وُفّق في إدراك النهج الذي سار عليه فيتزجرالد الذي لم يصرّح بخطته ولم يشر إلى الترتيب الذي اتبعه في منظومته من قريب أو بعيد . وإذا نحن تصفحنا الترجمة وجدنا فيتزجرالد يبدؤها ببند الافتتاح التالي :

WAKE! For the Sun behind you Eastern height
Has chased the Session of the Stars from Night;
And, to the field of Heav'n ascending, strikes
The Sultán's Turret with a Shaft of Light.

وقد ترجمها أحمد رامي على النحو التالي :

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر ... نادى من الحان غُفَاةَ البَشَر
هُبّوا املأوا كأسَ الطِّلى قبلَ أنْ ... تَفعمَ كأسُ العُمر كف القَدَر (١٤)

وبرغم هذه التغييرات الجوهرية التي أجراها فيتزجرالد ، بحيث حادت بالترجمة عن اتباع الأصل ، فقد ظلت الترجمة تشكل النواة الأساسية لعمله (١٥) وهو نفسه يطلق عليه اسم «ترجمة» . لكنه كان مبدعاً حقاً في ابتكاره هذا التنظيم لترجمته ، فقد وجده أنسب وأقرب إلى ذوق القارىء الأوربى من أن يترجم رباعيات متلاحقة تعرض كل واحدة منها لفكرة مغايرة وتتناول موضوعات شتى لايربط بينها رابط ولا يأخذ بمجامعها ترتيب ضابطويبدو أنه رأى في وقت من الأوقات أن هذه

الخطة التي اختطها مع الخيام بتنظيم أفكاره تصلح مع شعراء آخرين من الفرس ، وبالأخص مع فريد الدين العطار وعبد الرحمن الجامي ، فقد بعث فيتزجرالد برسالة إلى أحد أصدقائه قال فيها «هؤلاء الشعراء الفرس يحتاجون قدراً من الفن يضفي على آثارهم شكلاً منتظماً» (١٦) .

تعليق ونقد

غير أن مايؤخذ في رأينا على التنظيم الذي اتبعه الشاعر الإنجليزي ، هو أنه ركز كل أفكار الرباعيات التي ظنها كلها للخيام حول محور واحد ، وأقحم كل أشعاره قسراً في إطار واحد ، حرص فيه على توافر وحدة الحدث ، ووحدة الزمان والمكان ، كعناصر رآها ضرورية لإضفاء الطابع الدرامي على منظومته .

فهو يحاول أن يقص علينا قصة ماجرى لرجل مذ صحا عند انبلاج الفجر حتى غلبه النوم في الهزيع الأخير من الليل ، وما انتاب هذا الرجل من أحاسيس أو خالجه من مشاعر طيلة اليوم والليلة ، ويجعل من هذا التصور إطاراً يرتب فيه كل فكرة وردت في شعر الشاعر بحسب ما ارتآه هو من مناسبتها للوقت التي قيلت فيه في ذلك اليوم المزعوم .

وهذا - والحق يقال - أمر لايحتمله شعر شاعر ، قال أشعاره في أطوار متباينة من حياته ، وأوقات مختلفة تفاوتت فيها حالاته ومشاعره وليس هناك شاعر يمكنه أن يحافظ باضطراد على اتباع فكر واحد وانتهاج فلسفة واحدة منذ بدايته حتى وفاته ، فكيف بنا إذا اختزلنا أفكاره وآراءه - التي وسعتها حياته كلها - في يوم واحد من نهار وليل ووضعناها في سياق واحد لاتند عنه فكرة ، ولاتشذ فيه خاطرة ؟!

على أن مثل هذه الخطة التي اختطها فيتزجرالد في ترجمته من شأنها أن تجعل المترجم يتصرف وفق هواه في اختيار مايراه متمشياً مع السياق عنده ، واستبعاد مايلقاه مخلا بهذا السياق وهذا الصنيع لايمت بصلة إلى الأمانة العلمية التي يتعين على المترجم أن يلتزمها ولايحيد عنها .

والذي يدلنا على أن فيتزجرالد قد تصرف في انتقاء الرباعيات وفق مايراه متمشياً مع سياق قصته المتوهمة ، أنه ضرب صفحاً عن ترجمة الرباعيات التي تشتمل على التوبة والندم وطلب المغفرة من الله - عز وجل ؛ فقد بدا للشاعر الإنجليزي أن إثباته لتلك الرباعيات من شأنه أن يخل بسياق منظومته التي جعل الخمر سداها ولحمتها واستبعد منها الرباعيات التي تفصح عن التوبة والاستغفار بينما قارب فيها بين الرباعيات الخمرية والرباعيات التي تعبر عن الحيرة واللاأدرية مقاربة جعلت من الخيام إنساناً مخموراً تثقله هموم الإنسانية ولايجد إلى حل ألغاز الوجود سبيلاً ويتأبّى في استكبار على قبول كل فكرة تأتيه من خارج عقله هو (حتى ولو كانت من طريق النبوة والشرع) ، ويعاند كل رأي لم ينته إليه بنفسه هو ، ثم لايلبث بين الفينة والفينة أن يعود إلى كأس

الخمر لعله يسلو عن أفكاره ، يقول :

Then to the Lip of this poor earthen Urn
I lean'd, the secret Well of Life to learn :
And Lip to Lip it murmur'd --- "While you live,
Drink ! — for, once dead, you never shall return."

وقد ترجمها أحمد الصافي النجفي ٥٢ :

أحسُ الطِّلا ، عنكَ يزولُ همُّ الورى   وقِلّةُ الأمور لو كثَّرتُها
ولا تُجانِبْ كيمياءَ قــــهـوةٍ   تُزيل ألفَ علَّةٍ قطرتُها (١٧)

فكيف يتأتى لمخمور مثله يعب من الخمر عباً ولا يفتأ يعترض على قضاء الله وقدره أن يتوب وينيب ويطلب الرضا والغفران ؟!

مجمل القول أن منظومة فيتزجرالد وإن كانت لفتت أنظار الناس إلى الخيام وشدت انتباههم إلى روعة شعره وفنه ، إلا أنها في الوقت نفسه استبعدت رباعيات من أجمل ماقال الشاعر أو نسب إليه ، وبخاصة في باب المناجاة والدعاء .

الصورة الإنجليزية للرباعيات وأثرها في أدبنا العربي

وأنتقلت هذه الصورة الإنجليزية للخيام ورباعياته بتفاصيلها وملامحها دون تغيير يُذكر إلى أدبنا العربي حين بدأ هذا الأدب يتوق بدوره - شأنه شأن سائر الآداب العالمية - إلى التعرف على هذه الرباعيات وصاحبها .

ولم تكن ترجمة فيتزجرالد هي الترجمة الوحيدة في اللغة الإنجليزية بل تعددت الترجمات في تلك اللغة حتى بلغت أربعين ترجمة حتى سنة ١٩٧٦(١٨) ، ولكن ترجمة فيتزجرالد ظلت هي العمل الفذّ الذي تعلقت به - دون غيره - من الترجمات الإنجليزية أبصار أدبائنا العرب وأدباء العالم قاطبة في ترجماتهم الرباعيات .

وكان مما ساعد على انتقال الصورة الإنجليزية للرباعيات إلى أدبنا العربي على نحو مارسمه فيتزجرالد في منظومته ، أن هذه المنظومة قد صاحبتها حملة دعاية واسعة النطاق جعلت منها أثراً بالغ القيمة والروعة من الناحية الفنية ، حتى قيل فيها إنها «أشهر ترجمة تمّت لأثر شرقي » وإنها تعد بعد ترجمة الكتاب المقدس وما تتميز به من فصاحة وبلاغة أجمل وأشهر ترجمة في اللغة الإنجليزية(١٩) .

الصورة العربية للرباعيات

منذ بدايات هذا القرن بدأت لغتنا العربية تتعرف على رباعيات الخيام من خلال الترجمة ، فقامت حركة ترجمة واسعة النطاق استمرت منذ ذلك الحين حتى الآن ، شارك فيها عدد من كبار الأدباء والشعراء على مستوى العالم العربي كله .

وقد رصد الدكتور يوسف حسين بكار - في كتابه القيم : « الترجمات العربية لرباعيات الخيام» - من هذه الترجمات حتى سنة ١٩٨٧ ستا وخمسين ترجمة للرباعيات موزّعة على النحو التالي :

- عدد الترجمات الشعرية ٣٣ ترجمة
- عدد الترجمات النثرية ١٦ ترجمة
- عدد المنظومات والترجمات الشعبية ٧ ترجمات
(ثلاث عراقية ، وثلاث مصرية ، وواحدة لبنانية)
- العدد الكلى للترجمات ٥٦ ترجمة
- عدد الرباعيات المترجمة فى هذه الاعمال ٤٢٠٥ رباعية

ومترجمو هذه الرباعيات ، ويبلغ عددهم ٥٢ مترجماً [٢٠] يكادون يمثلون أطراف الوطن العربى كله .

الظاهرة الخيامية

وتبين هذه الإحصائية إلى أى مدى يمكن أن يكون لهذه الرباعيات من أثر فى أدبنا العربى الحديث فى أفكاره وأخيلته وطرائق تعبيره ؛ فقد أدت هذه الترجمات إلى وجود ظاهرة أدبية فريدة ذات أبعاد شتى ، يمكن أن نسميها بالظاهرة الخيامية فى الأدب العربى الحديث .

فمع كثرة الترجمات ووفرتها نشطت حركة نقدية واسعة النطاق حولها ، وبدأ الأدباء العرب فى سائر أرجاء العالم العربى ينشئون بالعربية رباعيات على غرار رباعيات الخيام [٢١]، وامتد أثر الأفكار والمعانى التى اشتملت عليها تلك الرباعيات المنسوبة إلى الخيام متغلغلا فى أشعار عدد من شعرائنا المحدثين ، لعل من أشهرهم الشاعر العراقى « جميل صدقى الزهاوى » ، وشاعر المهجر «إيليا أبو ماضى » الذى أبانت مطولّته « الطّلاسم » وغيرها من قصائد ديوانه عن عمق تأثره بمذهب « اللاأدرية : لست أدرى » الذى اشتملت عليه كثير من المعانى المنسوبة للخيام [٢٢].

ولقد شارك فى إثراء الظاهرة الخيامية فى أدبنا العربى الحديث ، سواء بترجمة الرباعيات ، أو نقدها ، أو نقد من ترجموها ،أو معارضتها ،عدد من كبار أدبائنا المحدثين ، وشعرائنا البارعين ، ونقادنا النابهين ، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر :

إبراهيم عبد القادر المازني - إبراهيم العُريّض - أحمد حامد الصراف -أحمدرامى -أحمد زكى أبوشادى -احمد الصافى النجفى - جميل صدقى الزهاوى -عباس محمود العقاد -عبد الرحمن شكرى - عبد الوهاب عزام - فؤاد عبد المعطى الصياد - مبشر الطرازى (أبو النصر) - محمد حسن عواد - محمدالسباعى - محمد غنيمى هلال - محمد الفراتى - مصطفى وهبى التل.

على أن شهرة هذه الرباعيات لم تتوقف -كما يتضح من الإحصائية السابقة -عند مستوى الأوساط الأدبية والثقافية فى العالم العربى ، وإنما امتدت إلى الأوساط الشعبية ، وأثارت لديها من الفضول ما جعل عددا من الزجالين والشعراء الشعبيين المنشدين باللهجات العامية العربية يعمدون إلى صب معانى الرباعيات فى القالب الشعبى تلبية لحاجة هذه الأوساط . كل ذلك إنما يبين ما لهذه الظاهرة الخيامية فى أدبنا الحديث والمعاصر من شأن وخطر .

والواقع أن هذه الظاهرة مازالت بحاجة إلى دراسات جادة متعمقة يتوفر عليها مجموعة من الدارسين المتخصصين فى آداب اللغتين العربية والفارسية بغية توضيح أثر هذه الرباعيات من ناحيتى الشكل والمضمون على أدبنا العربى ، فلازال الباب مفتوحا على مصراعيه أمام المقارنين لخوض غمار هذا المجال البكر .

وسوف نقصر دراستنا المقارنة هناعلى تبين الملامح العامة التى انتهت إليها الرباعيات بعد أن نقلت إلى العربية الفصحى شعراً ونثراً . ونتلمّس الأسباب التى من أجلها تعددت هذه الترجمات وتنوعت أساليبها ، رغم أنها لاتنقل إلا أثرا واحدا - هو رباعيات الخيام - ليس إلا .

الترجمات العربية للرباعيات

يمكننا أن نقسّم الترجمات العربية لرباعيات الخيام إلى قسمين :

١- ترجمات مباشرة ، وهى التى تمت عن الفارسية مباشرة دون تدخل لغة وسيطة .

٢- ترجمات غير مباشرة ، وهى التى تمت عن طريق ترجمة لغة وسيطة كالإنجليزية أو الفرنسية أو غيرهما .

ولقد عرفت رباعيات الخيام أول ماعرفت عن طريق الترجمات غير المباشرة ، ثم مالبث المترجمون أن عادوا إلى المصدر الأول لها ، وهو أصلها الفارسى ،يترجمون عنه وينقلون منه، لذا كان من الطبيعى أن نبدأ بالترجمات غير المباشرة مراعاة للتسلسل التاريخى ، ونختار أول - وربما أروع هذه الترجمات فى رأينا - ونعنى بها ترجمة البستانى للحديث عنها كنموذج لهذا النوع من الترجمات .

ترجمة البستاني

تعد ترجمة البستاني (٢٣) أهم بواكير الترجمات العربية على الإطلاق وهي ترجمة شعرية يبدو فيها أثر منظومة فيتزجرالد الإنجليزية واضحاً ، وقد صرح البستاني بإعجابه بالشاعر الإنجليزي «لأن طريقته هي المثلى ... فقد اتبعتُها في درس الرباعيات أولا ، وفي نظمها وتنسيقها ثانيا وثالثا»(٢٤) ، وأشار البستاني إلى أنه استعان في ترجمته – إلى جانب اعتماده على منظومة فيتزجرالد – بعدد من الترجمات الإنجليزية والفرنسية لرباعيات الخيام ، وعلل عدم اعتماده على الأصول الفارسية للرباعيات بأنه لايكاد يعرف من الفارسية حرفاً واحداً (٢٥) .

وإذا كان البستاني قد اقتفى أثر فيتزجرالد وحذا حذوه فاعتمد ترتيبه للرباعيات ، فإن ترجمته للرباعيات عن الإنجليزية ألزمته أن يجرى تعديلين خرج بهما على نسق الشاعر الإنجليزي:

الأول : أنه لم يتقيد في ترجمته بشكل الرباعي ، وإنما نقل الرباعيات إلى العربية في شكل سباعيات على بحر الخفيف ، يقول :

ودع الوقــت بالورى يستبدّ لا مــردّ لحكمــه لا مــردّ
ذَرْه فيهم مستأثرا مايودّ
وإذا رسـتمُ أهـاب لحـــرب أودعا حاتمٌ لأكل وشـــرب
فأصمّ الأسماع والبثّ فلا ذا ك ولاذا من يستحق جوابا

وأصل هذه الرباعية عند فيتزجيرالد : (٢٦)

Well, let it take them ! What have we to do
With Kaikobàd the Great, or Kaikhosru ?
Let Rustum Cry "To Battle" as he likes
or Hatim Taii "To supper !" - heed not you.

والثاني : أنه أخل بالترتيب الذي التزمه «فيتزجرالد » فحذف بعض الرباعيات ، وعمد إلى التقديم والتأخير بينها . مثال ذلك أنّه قدم الحديث على مزامير داود (رقم ٦ عند فيتزجرالد) ليتناسب مع الحديث عن يد موسى وأنفاس عيسى (رقم ٤ عند فيتزجرالد) (٢٧) فجاءت الرباعيتان بعد أن تبدل وضعهما على هذا النحو :

حــلّ عـيد النـوروز حــــــلاً والنسيـم الشافـي العليـل أبــلاً
وثغور الأزهار ترشُف طلاً
صاحِ لاحت في دوحنا يدُ موسى صاح مرّت بالروض أنفاس عيسى
عاد فصل الربيع والنفس طابـت صـــاح والعيش والسلافـة طابـا
وليـــالي داود ليســـت تعـــود والمغنّـي رهْــنُ القنـــا والعـــودُ

فقم انظر فاليوم أزهر عودٌ

فوقـــه بلبـلٌ يغنـــّي لـوردٍ　　　　شـفّهُ السّـقم مــن غرام ووجدُ

ياحبيبـاً في وجنتيـه اصفـرار　　　　عاشت الخمرُ لا تبلْتَ اكتئابـاً (٢٨)

وربما كان البستاني قد أحس بأن المعاني التي تتردد في منظومة فيتزجرالد ، والتي تضمن في ثناياها من الدعوة إلى الخمر ، والاجتراء على الحق - تعالى - سوف تثقل على قلب القارىء العربي فأراد أن يخفف حدتها ، وبدا له أن يبحث في الأصول الفارسية - أو في ترجمات أخرى غير ترجمة فيتزجرالد عن رباعيات ناجى فيها الشاعر ربّه ، وأعلن توبته وإنابته ، فوجد «ثلاث رباعيات مختلفة تجدها في مطلع ثلاث من النسخ الخطية (الفارسية) ، وهي من أجمل أقواله (يعنى : أقوال الخيام) ، التي يشير بها إلى إسلامه وقيامه على عبادة الواحد الأحد»(٢٩) وقد دمج البستاني هذه الرباعيات الثلاث في سباعية واحدة جعلها افتتاحاً لترجمته ، يقول :

رب رُحماك إن أردتَ الحساباً

أفألقى على يديكَ العقابـــاً ؟

بينَ من صوّروا الوجودَ سراباً

أنا أجلوكَ في الكؤوس حبابـاً

أنا شيخُ التوحيد بين الندامىَ

لاأُثنّي إن عـدّدوا الأربابـــاً

وفيما عدا ذلك ، فإن البستاني قد سار على نهج فيتزجرالد ، غير أنه لم يكتف بتقليده ، بل أضاف إلى جانب ترجمته التي نشرها بعنوان «رباعيات عمر الخيام المصورة» لوحات بالصور والرسوم الخيالية ، تصور الخيام وهو يعب الخمر عبا أو يتعلق بفتاة حسناء ، فيتصور من يطالعها أن الخيام كان رجل خمر ونساء ، مما يؤثر في فهم القارىء للنص الشعري (٣٠).

ومهما يكن من أمر ، فقد دل البستاني المترجمين العرب الذين أتوا بعده مباشرة على الإمكانات الفنية اللانهائية التي تشتمل عليها منظومة فيتزجرالد فنهلوا جميعاً منها ، ثم صدروا عنها وقد اختلفت أساليبهم وتنوعت طرائقهم .

الترجمات المباشرة

نعرض فيما يلي لترجمة أحمد رامي للرباعيات باعتبارها تمثل الاتجاه العام الذي سارت فيه الترجمات العربية المباشرة .

ترجمة أحمد رامي

كان أحمد رامي (١٨٩٢ - ١٩٨١) أول من نقل الرباعيات مباشرة عن الفارسية ، وقد تعلق

بالخيام منذ عهد الصبا عندما وقعت في يده ترجمة البستاني للرباعيات وهو طالب في السنة الأولى بالمرحلة الثانوية ، وبعد سنتين طالع ترجمة محمد السباعي . ولما التحق بدار المعلمين العليا وأتقن الإنجليزية ، قرأ منظومة فيتزجرالد . لكن داخله حينذاك إحساس بأن الرباعيات لابد وأن تكون في أصولها الفارسية أروع وأجمل مما قرأه لها من ترجمات .

وعندما عُين موظفاً بدار الكتب المصرية بعد تخرجه أوفدته الدار إلى فرنسا لدراسة فنّ المكتبات وتعلم اللغة الفارسية في مدرسة اللغات الشرقية بباريس ، يقول : «فقرأت أبواباً عديدة من الشاهنامه وگلستان (السعدي) ، وأنوار سهيلي المعروف بكتاب «كليلة ودمنة» ، ووقعت لي نسخة «رباعيات الخيام» التي قام بنشرها سنة ١٨٦٧م المستشرق الفرنسي «نيقولا» عن نسخة طهران ، فانقطعت لقراءتها ، وتوفّرت على درسها ، حتى إذا انتهيت منها دار بخلدي أن أنقلها عن الفارسية إلى الشعر العربي رباعيات كما نظمها الخيام ، وشجعني على ذلك افتقار اللغة العربية ، في ذلك العهد ، إلي هذه الرباعيات منقولة عن اللغة الفارسية»(٢١) .

وأشار رامي إلى أنه راجع نسخ المخطوطات الفارسية في «المكتبة الأهلية بباريس» . وسافر إلى كل من «برلين» ، و «لندن» ، و «كيمبردج» ، فراجع مخطوطات الرباعيات المحفوظة في مكتباتها. حتى إذا استكمل عُدّته عاد إلى باريس وانقطع لإتمام ترجمته .

لننظر الآن في المميزات التي تميزت بها ترجمة رامي عن الترجمات السابقة غير المباشرة للرباعيات :

فبينما كان رامي منشغلاً بمطالعة رباعيات الخيام في أصولها الفارسية ، وترجماتها الفرنسية والإنجليزية جاءه في سنة ١٩٢٣ نبأ وفاة شقيقه الوحيد بمصر ، فحزن عليه حزناً شديداً ، واستمد من حزنه عليه قوّة على تصوير الآلام التي أودعها الخيام رباعياته « فحسبتني وأنا أترجمها أنظم رباعيات جديدة أودعها حزني على أخي الراحل في نضرة الشباب ، وأصبر نفسي بقرضها على فقده» (٢٢)

وهكذا امتزجت معاني الرباعيات في نفسه ، وترددت أصداؤها في أعماق وجدانه ، فصاغ ترجمتها صياغة بدت وكأنه قد ألهم هو معانيها ، مما أعطاها بعداً معنوياً فريداً ومذاقاً خاصاً يصعب أن نصادفه عند غيره من المترجمين عامة .

وقد صب رامي مختاراته، التي بلغت ١٦٨ رباعية في قالب الرباعي على نحو ماكانت عليه في لغتها الأصلية ، فبدا ما كان يراه المترجمون عن الإنجليزية مستحيلاً صعب التحقيق ، أمراً سهلاً ميسوراً ، بل مقبولاً مساغاً .

على أن رامي استطاع أن يستلهم روح الرباعيات الخيامية ، في بساطتها «ولقد كانت البساطة هي أهم مايتميز به عمر الخيام»(٣٣) ، وحافظ «رامي» في الوقت نفسه على جزالة الرباعيات

ودقة صورها ، كما تتجلى في أصولها الفارسية ، ولعل السبب في ذلك راجع إلى طول معايشته الرباعيات وإخلاصه الفكرة التى خامرته واستولت على كيانه وهى إتحاف الأدب العربي بترجمة الرباعيات أقرب ماتكون إلى روح الخيام .

ورغم أن رامي أفرد هذه الترجمة في شكل رباعيات متفرقة ، لا يربط بينها رابط من معنى أو موضوع ، حفاظاً منه على وحدة الرباعية في الفارسية ، جاءت ترجمته متناغمة متجاوبة مع الذوق العربي ، وكان هو حريصاً كل الحرص «على أن تتحرك رباعية في مدار الشعر العربي بكل أدواته الصياغية والتخيلية والغنائية مثلما هي في شعره هو تماماً» (٣٤) .

وكان رامي قد أدرك أن «فيتزجرالد أهمل قسماً كبيراً من رباعيات الخيام ، وهو قسم المناجاة» (٣٥) لأن الشاعر الإنجليزي وجده – فيما يبدو – قسماً لايتفق مع سياق منظومته ، كما سبق أن ذكرنا ، وقد انعكس ذلك النقص في الترجمات العربية السابقة غير المباشرة كلها (٣٦) فحرص رامي في ترجمته على تفادى هذا النقص الكبير ، وترجم عدداً من الرباعيات الرائعة في هذا القسم كالرباعية التالية (٤٦) :

إن لم أكن أخلصتُ في طاعتكْ
فإنني أطمع في رَحمتكْ
وإنمّا يشفع لي أنني
قد عشتُ لا أشركُ في وَحدتك (٣٧)

والرباعية الختامية (١٦٨) :

ياعالمَ الأسرارِ علمَ اليقينْ
ياكاشفَ الضرِّ وهنَ عن البائسينْ
ياقابلَ الأعذارِ فئنا إلى
ظلك ، فاقبل توبة التائبينْ (٣٨)

وبرغم هذه الميزات التى تميزت بها ترجمة «رامي» عن سائر الترجمات السابقة ، ثارت حولها مجموعة من التعليقات والانتقادات ، واختلفت آراء النقاد إذاءها ، فقال محمد فريد أبو حديد : «وإنا لمغتبطون بأن في مصر مثل رامي من يذيقنا بمثل هذا اللفظ السهل الممتع شيئاً من اللذات المعنوية التي يشعر بها قارئ» رباعيات الخيام» (٣٩) بينما وصفها العزيزى بأنها «ترجمة هزيلة خاوية» (٤٠) وربما أجفل النقاد العرب عن الخوض في نقد ترجمة «رامي» لأنهم لم يكونوا يعرفون الفارسية التي تمت الترجمة عنها .

على أن أقسى نقد وجه إلى ترجمة رامي إنما جاء من إبراهيم المازني الذي وضع كلاً من ترجمتي أحمد رامي وأحمد حامد الصراف عن الفارسية في موازنة مع ترجمة فيتزجرالد الإنجليزية. وهو ماسنعرض له بعد قليل .

جدول بيان أهم الترجمات العربية للرباعيات [41]

أولاً : الترجمات غير المباشرة

م	اســـم المترجم	مكان وتاريخ نشر الطبعة الأولى	نوع الترجمة شعرية/ نثرية	اللغة التي نقلت عنها الترجمة	عدد الرباعيات
١	وديع البستاني	بيروت ١٩١٢	شعر : سباعيات	الإنجليزية	٨٠
٢	عبد اللطيف النشار	مصر ١٩١٧ (١٩٧٤)	شعر : ثمانيات	»	٢٨
٣	محمد السباعي	مصر ١٩٢٢	شعر : خماسيات	»	١٠١
٤	توفيق مفرّج	مصر ١٩٤٧	نثر	»	١٠٧
٥	أحمد زكي أبو شادي	بيروت ١٩٥٢	شعر : بيتان	»	١٠٨
٦	نويل عبد الأحد	دمشق ١٩٥٨	نثر	»	٧٥

ثانياً : الترجمات المباشرة

١	أحمد رامي	مصر ١٩٢٤	شعر : رباعيات	الفارسية	١٦٨
٢	جميل صدقي الزهاوي	بغداد ١٩٢٨	نثر/ شعر: بيتان	»	١٣٠
٣	أحمد الصافي النجفي	دمشق ١٩٣١	شعر : بيتان	»	٣٥١
٤	طالب الحيدري	بغداد ١٩٥٠	شعر : بيتان	»	١٥٩
٥	عبد الحق فاضل	مصر ١٩٥١	شعر : رباعيات	»	٣٨١
٦	حكمت البدري	بغداد ١٩٦٤	شعر : بيتان	»	١١٠
٧	إبراهيم العريّض	البحرين/ بيروت ١٩٦٦	شعر : رباعيات	»	١٥٢
٨	مهدي جاسم الشماسي	بغداد ١٩٦٨	شعر : رباعيات	الفارسية (مختارات فروغي)	١٧٨

الترجمات المباشرة : نظرة نقدية مقارنة

كانت الترجمات غير المباشرة عن الإنجليزية هي التي لفتت الأدباء العرب إلى أهمية الاعتماد على الأصول الفارسية في ترجمة الرباعيات ، وإلى أن هذه الأصول لابد وأن تكون مشتملة على نبع فياض من الفن والإبداع ، حتى قال أحدهم – وهو أحمد الصافي النجفي – لنفسه بعد أن قرأ ترجمة البستاني غير المباشرة : «إن كان هذا أثر التعريب ، فما هو أثر الأصل ؟!» فأقبل من لم يكن يعرف الفارسية منهم على تعلمها لترجمة الرباعيات عن لغتها الأصلية ، بهدف إتحاف لغتنا العربية بالنكات الأدبية الرائعة التي تشتمل عليها تلك الرباعيات .

لقد بدا لهؤلاء المترجمين عن الفارسية أن الرباعيات في لغتها الأم وبيئتها الأصلية لابد وأن تكون منطوية على أسرار مودعة من براعة السبك وعبقرية التصوير ، وأنها – بما تشتمل عليه من

إمكانات فنية لانهائية – تتيح لكل مترجم أن ينظر إليها من جانب مختلف وزاوية مباينة ، وأنها لا تخلَق من كثرة التناول والمعالجة . ومن هنا تعددت الترجمات واختلفت ، ولم يمنع هذا التعدد والاختلاف مترجمين آخرين من أن يجرّبوا الترجمة من جديد حين يتّسون من أنفسهم القدرة على التفنن والإبداع والتنويع ، واكتشاف المزيد من الأسرار الفنية المودعة هناك ؛ فلم تتوقف ترجمات الرباعيات – مباشرة كانت أو غير مباشرة – في العربية حتى الآن .

ولقد غلبت الترجمات المباشرة بعد ظهور أول ترجمة منها ، وهى ترجمة أحمد رامي سنة ١٩٢٤، فلم نعد نرى من الترجمات غير المباشرة إلا القليل . (كما هو مبين في الجدول) .

ويمكننا أن نُجمل ملاحظاتنا النقدية المقارنة على الترجمات المباشرة للرباعيات في عدد من النقاط الرئيسية هى :

الصياغة الفنية ، الترجمات المباشرة بين الذوقين العربي والفارسي ، الترجمات المباشرة في آراء النقاد . ونعرض فيما يلي لكل واحدة من هذه النقاط على حدة :

الصياغة الفنية

حافظ المترجمون عن الفارسية على وحدة الرباعية الفارسية فلم يلجئوا إلى المزج بين الرباعيات أو نظمها في أنشودة واحدة ، كما فعل «فيتزجيرالد» ومن تابعه من المترجمين العرب. وقد عمد بعض المترجمين – كعبد الحق فاضل ومبشر الطرازي – إلى ترتيب الرباعيات على نحو يخالف ترتيبها في أصولها الفارسية .

وقد حرص المترجمين – كإبراهيم العريّض – على الإبقاء على وزن الرباعية الفارسية (الهزج) دون تغيير ، لأن الفرس ما اختاروا «وزنا خاصاً لسبك الرباعيات إلا لأنهم وجدوه في لغتهم أوفق الأوزان كلها لتصوير نواحي الشعور»(٤٢) .

على أن بعض المترجمين قد نقل إلى العربية – ضمّن ترجمته – عدداً من الألفاظ الفارسية والمعرّبة ومن أبرز هؤلاء المترجمين : أحمد الصافي النجفي ، وعبد الحق فاضل (٤٣) . ومن بين الألفاظ الفارسية التي استخدمهاالمترجمون : الجوكان (الصولجان) كوز ، آجرُ ، كباب ، طاس ، نكته وغيرها .

كذلك أثبت بعض المترجمين – كالنجفي – الأصول الفارسية للرباعيات مقابل ترجمته الشعرية لها .

وإلى جانب الترجمات الشعرية المباشرة ظهرت ترجمات نثرية عن الفارسية حرص أصحابها على أن تكون أقرب إلى الأصل الفارسي من الترجمة الشعرية ، ورغم أن المعنى يصل إلينا عن طريق الترجمات النثرية جافاً بغير موسيقى تطرب لها النفس ، فإن الترجمات النثرية تحافظ عليه

وتنقله نقلاً بأمانة ، كما تحافظ على الصورة أيضاً وتنقلها نقلاً أميناً (٤٤) .

وقد بدا بعض المترجمين عن الفارسية - وخاصة من كان منهم يجيد لغة أوربية أو أكثر كأحمد رامي وإبراهيم العرَيض - بدا وكأنه أفاد بوضوح في ترجمته من الترجمات الإنجليزية والفرنسية(٤٥) .

بين الذوقين العربي والفارسي

حرص بعض المترجمين عن الفارسية على مراعاة الذوق العربي في الترجمة ، كأحمد الصافي النجفي (٤٦) ، على حين حرص بعضهم الآخر على نقل الذوق الفارسي بتشبيهاته واستعاراته دون تغيير إلى أدبنا العربي . من هؤلاء عبد الحق فاضل الذي بيّن أنه أبقى فى ترجمته للرباعيات على التشبيهات والاستعارات الواردة كما هى دون تغيير حتى ولو كانت تخالف الذوق العربي (٤٧) .

ويبدو أن عبد الحق فاضل حاول بطريقته هذه أن يجعل الذوق الفارسي مقبولاً لدى القارىء العربي . ويمكننا أن نتبين وجه الاختلاف بين الطريقتين في ترجمة كل من النجفي وفاضل الرباعية التالية :

دنيـــا بمـراد رانـده گير آخـر چه * وين نامه عمر خوانـده گير آخر چـه
گيرم كه بكام دل بماندى صد سال * صد سال ديگر بمانده گير آخر چه ؟ (٤٨)

وترجمتها الحرفية :

هَبْ الدنيا مسوقةً وفقَ المُراد ، وماذا بعد
وهَبْ سِفرَ العمر مَقْروءاً ، وماذا بعد
دعني أتصور أنك عشت سعيداً مائة عام
هب أنك قد عمّرت بعدها مائة عام ، وماذا بعد

وقد ترجمها «عبدالحق فاضل» شعراً على النحو التالي :

(رباعية رقم ٢١٢)

افرض الدهْرَ بما تأمرُ مرّاً ثم ماذا ؟
افرض أنْ قدْ قرأتَ الكونَ سِفراً ثم ماذا ؟
هبك قد عشتَ سعيدَ القلبِ عَصْراً ثم ماذا ؟
ثم بعدَ العصر عصراً أو فدهرا ثم ماذا ؟

لقد حاول المترجم هنا أن يستعمل إيقاعاً من الإيقاعات الفارسية الغريبة على الذوق العربي ، حين استخدم مايسمى في الفارسية بالرديف(٤٩) ، الذي يلي القافية الأصلية ويتكرر في كل الشطرات أو الأبيات ، فالقافية هنا هى الراء ، والرديف هو : ثم ماذا . وهذا النوع من الإيقاع - وإن

كان غريباً على العربية – شائع في الفارسية ، استعمله كبار شعراء الفرس كسنائي الغزنوي وجلال الدين الرومي ، وغيرهما .

أما النجفي فقد ترجم الرباعية على النحو التالي (٤٨) :

هَبْ الدنيا كما تهواه كانت ✱ وكنتَ قرأتَ أسفارَ الحيـــاةْ

وهَبْـك الدنيا كما تهواه كانت ✱ فماذا بعد ذاك سوى الممات ؟

لقد ترجم النجفي الرباعية ترجمة تتفق والذوق العربي . وكما يقول الدكتور يوسف بكار « فإنه قد تصرف تصرفاً شعرياً حين لم ينصع انصياعاً أعمى للاستعمال الفارسي ... بل ترجمه بما يوائم الذوق العربي وطبيعة الشعر العربي»(٥٠) .

على أن النجفي إذا كان قد أحسن صنعاً بمراعاته لذوق القارىء العربي ، فإن علم الأدب المقارن لا يصادر رغبة المترجم في أن ينقل إلى لغته إيقاعاً جديداً عليها ، فربما حظي بالقبول فيها ، بشرط أن تكون لهذا النقل دلالة معنوية مرتبطة بالعمل الفني وتأثيره في نفس القارىء . ونحن إذا أمعنا النظر في ترجمة عبد الحق فاضل نجدها – برغم مجانبتها الشكلية للذوق العربي – أكثر التزاماً بروح الرباعية الفارسية في تأكيدها على مفتاح الرباعية الذي يفصح عنه التساؤل الملحّ : ثم ماذا ؟ وهو تساؤل يعقب كل خطرة من خطرات الذهن وكل طموح من طموحات النفس ، وكل أمل تصبو إليه حتى لو تحقق ... ثم ماذا ؟ هذا التساؤل الملحّ هو ما أراده الشاعر في الأصل . فإذا ماحاول المترجم أن ينقله بصورته ودلالاته إلى لغته ، فلا تثريب عليه ، فربما صادف فيها من القبول مايجعله مساغاً لأهل اللغة مستحّباً لديهم ، وربما وجد فيها فسحة تسمح له أن يضيف إلى إيقاعاتها ومؤثراتها الفنيّة .

الترجمات المباشرة في آراء النقاد

يبدو أن معظم النقاد لم يكونوا يعرفون اللغة الفارسية ، فلم يتعرضوا لمقارنة الترجمات المباشرة مع أصولها الفارسية ونقدها من هذه الناحية ، وإنما اقتصر همهم على الموازنة بين ماترجم من رباعيات عن طريق الإنجليزية ، وما ترجم عن الأصل الفارسي مباشرة .

ولقد اختلفت آراء النقاد العرب وتباينت حول هذه القضية ، وكان ممن فضّل الترجمات المباشرة الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، الذي رأى أن مثل هذه الترجمات تذيقنا «شيئا من المتع المعنوية التي يشعر بها قارىء الخيام» (٥١) .

أما الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني فقد قارن بين صورة الخيام كما بيّنتها الترجمات العربية التي اعتمدت على الأصل الفارسي ، وبخاصة ترجمتي أحمد رامي وأحمد حامد الصراف ، وصورة الخيام كما ظهرت في منظومة فيتزجرالد الإنجليزية : فبين أن هناك مفارقة بين الصورتين

بقوله : «والخيام في رباعيات الصاحبين (٥٢) ، سكّير ظريف وأنيس حصيف وجليس خفيف وذكر الموت على لسانه معسول لايُفزع ، والكلام عن القضاء والقدر لا تحس أنه يدور على غير اللسان (٥٣) ... ويخيّل إليك وأنت تقرأ رباعياته المترجمة إلى العربية عن الفارسية كأن الخيام «كأولاد البلد» أبناء الجيل الماضي في مصر ، ممن كان همهم أن يحيوا الليل بالشرب والطرب والأنس ... ولا تعدم من هؤلاء أيضاً فلسفة ، فقد تسمع منهم قولهم إن العمر قصير ، وإن المنايا راصدة ... إلخ» (٥٤) .

واستشهد المازني على مايقول ببعض الرباعيات التي ترجمها رامي عن الفارسية مثل :

لاتُشغل البالَ بماضي الزمان * ولابآتــي العيــش بعــد الأوان
واغنــم مــن الحاضر لذاتــه * فليس في طبع الليالي الأمان

ويستطرد المازني متسائلاً مقارناً بين معاني هذه الرباعيات المترجمة عن الفارسية ، وبين منظومة فيتزجرالد قائلاً : «وهل ذكر الأيام والفناء والأقدار هنا وفي أمثال هذه الرباعيات يشعرك بلفح الحرارة التي تحسها من رباعيات فيتزجرالد ، وألم الجنون من عجز الشاعر عن حل الألغاز التي يعالجها ، وفك المعميات التي يعانيها ، وكشف الأسرار التي يغوص عليها ؟» ثم يخلص المازني إلى تفضيل فيتزجرالد قائلاً «لعل فضل فيتزجرالد أنه أضاف إلى الخيام روح الاتزان فتعادلت المرارة والتهكم وتكافأ الهم والاستخفاف ، ونضح على كآبة النفس ماء الورد ، وأطلق إلى جانب الفزع ضحكة ليعتدل الميزان» (٥٥) .

وإذا نحن نظرنا مليا إلى هذه المقارنة التي عقدها المازني بين الترجمات العربية المباشرة وبين منظومة فيتزجرالد ، نجده قد أصدر منذ البداية حكمه بأفضلية المنظومة حتى قال : «الخيام الذي يصوره فيتزجرالد – فيما اختاره من رباعياته – شاعر لا يرتقي إلى الطبقة الأولى ، ولا يقاربها ، ولكنه شاعر له نظره وروحه وإلهامه ، أما فى الترجمتين العربيتين عن الفارسية فهو يقصر عن ذلك ولايرتفع إلى مستواه» .

والحق أن المازني قد بني حكمه هذا على أساس خاطيء حين يضيف قوله : «فهو مثلاً ينهض إذا انبثق الفجر ليسكر ، أو كما يقول الشاعر أحمد رامي .

شقت يد الفجر ستار الظلام * فانهض وناولني صبوح المدام
فكـم تحييـنـا لـه طلـعــة * ونحــن لانمــلك رد الســلام

يواصل المازني : « ولكن فيتزجرالد يهمل هذا الصبوح ، ويضرب عن ذكر الخمر كراهة منه لاستقبال الشاعر جمال الفجر وهو مخموراً» (٥٦)

وهكذا بنى المازني حكمه المسبق على ترجمتي الصراف ورامي على أساس خاطيء تماما ، فلقد بينا فيما سبق ، أن فيتزجرالد ما أقام منظومته وما بدأها إلا بالصبوح والخمر ، فكيف فات

المازني - وهو ممن شاركوا في ترجمة الرباعيات إلى العربية عن منظومة فيتزجرالد(٥٧) - أن الشاعر الإنجليزي صوّر الخيام في صورة رجل لاتفارقه الخمر في ليله ونهاره ، وأن أولى رباعياته يتمثل فيها استقبال الشاعر الفجر وهو مخمور ؟ .

ولقد بدا المازني وكأنه قد فاته أن منظومة فيتزجرالد لم تكن عملاً فنياً مستقلاً ، وإنما هي ترجمة عن الفارسية ، ومن ثم ينبغي أن تكون ترجمة أمينة دقيقة ملتزمة الأصل الذي تُرجمت عنه ، ولكن المازني لم ينح باللائمة على فيتزجرالد بسبب المفارقة بين صورة الخيام عنده وصورته في الأصول الفارسية ، وإنما أنحى المازني باللائمة على المترجمين العرب الذين احتفظوا بروح الأصل وتقيدوا به ، فأجلوا الخيام في صورة أخرى غير تلك التي عهدها المازني في المنظومة الإنجليزية . وبذلك انحصرت المقارنة عنده - في الواقع - بين الخيام كما تصوره الأصول الفارسية للرباعيات والخيام كما تصوره منظومة فيتزجرالد . لكن الغريب أنه فضل صورة الخيام عند الشاعر الإنجليزي وعاف الأصل . وقد فطن المازني في نهاية مقاله إلى أن المقارنة انحصرت عنده بين الأصل الفارسي والصورة الإنجليزية ، وأن المترجمين العرب لادخل لهم في الموضوع ، فهو في حقيقة الأمر لم يسغ الأصل الذي نقلوه بأمانة عن الفارسية ، وإنما ساغ الصورة الإنجليزية برغم كل ماجرى فيها من تغيير وتحوير ؛ يقول المازني : «إن الخمر في رباعيات الصاحبين (يعني رامي والصراف) هي الأصل ، ولكنها في رباعيات فيتزجرالد هي النوط الذي يعلق عليه الشاعر آراءه ، ولعل الخيام لم يكن كذلك ، ولكنه هكذا أحلى وأشعر ، ولا ذنب للشاعر رامي ، ولا للأستاذ الصراف ، وإنما الذنب للأصل ، وهما خليقان بالشكر على أمانتهما غير أنا نستأذنهما في أن نقول إننا نؤثر تصرف فيتزجرالد»(٥٨) .

والواقع أن موقف المازني في تفضيل الترجمة على الأصل موقف غير مسبوق - فيما نعلم - في تاريخ النقد الأدبي ، إذ إن الأصل عند النقاد ، وخاصة في ميدان الشعر - لابد وأن يفضل الترجمة ، لكن المازني عندما قارن بين الأصل الفارسي - كما بدا أمامه من الترجمات العربية المباشرة - والصورة الإنجليزية ، أعجبته الصورة - على زيفها - وكلف بها كلفا شديداً وفضلها على الأصل الذي طرحه جانبا واتخذه وراءه ظهرياً .

ومهما يكن من أمر ، فإن ذوق المازني وعدم اعتداده بالأصول الفارسية للرباعيات لم يكن له صدى لدى الأدباء والمترجمين العرب الذين تصدّوا لترجمة الرباعيات بعد نشر مقالة في كتابه: «حصاد الهشيم» (الطبعة الأولى ١٩٢٤) ، فضرب هؤلاء المترجمون صفحاً عن منظومة فيتزجرالد ، وشخصوا ببصرهم إلى الأصول الفارسية للرباعيات يترجمون عنها وينقلون إلى العربية منها ، فكثرت الترجمات المباشرة وتزايدت بمرور الأيام ، بينما قلت الترجمات غير المباشرة بشكل ملحوظ .

الهوامش والتعليقات

(١) نشر المقال بالروسية في المجموعة التذكارية التي طبعت تخليدا لذكرى مرور خمسة وعشرين عاما على اشتغال « البارون ڤيكتور روزن » بأستاذية اللغة العربية في جامعة « سان بطرسبورج» بروسيا ، ثم قام المستشرق الإنجليزي « دنيسون روس » بترجمة المقال إلى الإنجليزية ونشره في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية في لندن سنة ١٨٩٨.

(٢) أحصاها على دشتي ، في كتابة الفارسي «دمى باخيام » أي لحظة مع الخيام .

(٣) انظر : L.P. Elwell Sutton, In Search of O. Khayyam by Ali Dashtii, London, 1971, P. 22.

(٤) هي الآن في حوزة جامعة كمبردج ، وتسمى مخطوطة كمبردج ، وقد سارع المستشرق الانجليزي ا.ج آربري بترجمة كلتا المخطوطتين إلى الإنجليزية على حدة وقت ظهور كل منهما ، أي سنتي ١٩٤٩ ، ١٩٥٢ .

(٥) انظر : مجتبى مينوي : خيام ساختگى : توضيح . مجلة راهنماى كتاب ، مجلد ششم ، عدد سوم ، طهران ، آوريل ١٩٦٣م .

(٦) انظر : V.Minorsky, The Earliest Collections of O. Khayyam, in yadaname ye-Jan Rypka, Prague 1967.

(٧) انظر : L.P. Elwell Sutton, In Search ... P. 20

(٨) من أهم الدراسات التي تمت في هذا المجال دراسة الأستاذين محمد على فروغى ، وقاسم غني ، والتي نشراها في طهران سنة ١٩٤٢ بعنوان : رباعيات حكيم خيام نيشابوري .

(٩) في الكتاب الذي ألفه بالاشتراك مع قاسم غنى ، بعنوان : رباعيات حكيم خيام نيشابوري ، طهران ١٩٤٢.

(١٠) تشتمل نسخة البودليان على ١٥٨ رباعية ، ونسخة كلكتا على ٥١٦ رباعية .

(١١) انظر دكتور أبو القاسم طاهري : سير فرهنگ ايران در بريتانيا ، سلسلة انتشارات انجمن ملي ، طهران ١٣٥٢ ، ص٩٣ وما بعدها . وأحمد ابراهيم الشريف : رباعيات الخيام لفيتزجرالد، مجلة تراث الإنسانية المجلد الثامن ، العدد الثالث ١٩٧. ص ١٢٣ وما بعدها ، وانظر أيضا :
Main e. G. I. Edward Fitz Gerald: the man., an article in Rubaiyat of Omar Khyyam, Collins Press, London and Glasgow., 1971.

(١٢) كالدراسة التي قام المستشرق البريطاني السير إدوارد هارون آلين حول الرباعيات ، والتي نشرها بعنوان .

Edward Fitz-Gerald's Rubaiyat of Omar Khyyam, with their Original Sources, London , 1899.

(١٣) انظر : مسعود فرزاد منظومة خيام وار فيتزجرالد محاضرة ألقيت في جامعة پهلوي بشيراز في سنة ١٣٤٧هـ.ش . وطبعت ضمن كتاب پنج گفتار در زمينه ادب وتاريخ ايران ، طبع شيراز ١٣٤٨هـ.ش . ص ٨١ وما بعدها

(١٤) لم ترد في مختارات هدايت وفروغي ودشتي ، ومصراعها الأول : آمد سحري ندا زميخانهء ما

(١٥) يقول السير آلين في كتابه المشار إليه في الحاشية رقم ١٢ إن فيتزجرالد قد ترجم « تسعاً وأربعين رباعية بأمانة أو حاكاها بإخلاص ، وفي ترجمته أربع وأربعون رباعية أخرى يمكن إرجاع كل منها إلى أكثر من رباعية واحدة فارسية ...الخ » ، براون ، تاريخ الأدب في إيران ، الترجمة العربية ،ص ٣١٩

(١٦) انظر مسعود فرزاد ، منظومه ...ص ٨٥ .

(١٧) فيتزجرالد ٢٤ ومصراع الرباعية الأول « مي خوركه زدل قلت وكثرت ببرد » وقد اختارها فروغي ٩٠، ولم يجزها دشتي .

(١٨) حسب إحصاء الدكتور أبي القاسم طاهري ، انظر قائمة لهذه الترجمات في كتابه (بالفارسية) سير فرهنك إيران در بريتانيا ، ص ١١٧ -١١٨.

(١٩) انظر : مسعود فرزاد ، منظومه ... ص ٨٦ .

(٢٠) يتفاوت عدد المترجمين مع عدد الترجمات لأن لبعض المترجمين ترجمتين ، كالزهاوي الذي ترجم الرباعيات مرتين ، إحداهما شعرية والأخرى نثرية .

(٢١) مثل جميل الزهاوي رباعيات الزهاوي ، بيروت ١٩٢٤ ، وعلي محمود طه : كأس الخيام ، وهي قصيدة طويلة في ٤١ رباعية نشرها في مجلة المقتطف المجلد ٨٩ ، أكتوبر ١٩٣٦ ، ص ٣٩٤ ، وأعاد نشرها في ديوانه « ليالي الملاّح التائه » والأستاذ عباس العقاد ، الذي ترجم رباعية واحدة للخيام عن فيتزجرالد وصدّر بها ست رباعيات نظمها هو بعد أن استلهم فكر الخيام وردّ عليه . راجع الأعمال الكاملة للعقاد ، طبع بيروت ، ٢: . ٧٤ .

(٢٢) راجع مقال الدكتور ماهر حسن فهمي ، رباعيات الخيام ، مجلة تراث الإنسانية . المجلد السابع، العدد الأول (١٩٦٩) ص ١٨٣ - ١٩٢ .

(٢٣) وديع بن فارس عبد البستاني ، ولد في لبنان سنة ١٨٨٦ ، ودرس الحقوق بالجامعة الأمريكية ببيروت ، ثم اشتغل بالمحاماة ، وتوفي سنة ١٩٥٤، انظر :الزركلي:الأعلام . وانظر : د. يوسف حسين بكار ، الترجمات العربية لرباعيات الخيام ، دراسة نقدية . منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية بجامعة قطر ، طبع الدوحة ١٤٠٨ هـ (١٩٨٨م) ، ص ٣٦-٤٤ ، ٢٦٢-٢٦٤.

(٢٤) البستاني ، رباعيات عمر الخيام المصورة ، بيروت ، المقدمة ص ٢٥ .

(٢٥) البستاني : رباعيات ، ص ٢٦ .

(٢٦) هي للرباعية رقم ١٠ من فيتزجرالد ، الطبعة الثانية ، ورقم ٨ من الطبعة الثالثة .

(٢٧) انظر ،الدكتور عبد الحفيظ محمد حسن رباعيات الخيام بين الأصل الفارسي والترجمة العربية، رسالة دكتوراه ص ٥٣٥ – ٥٣٦ . وكنت قد شاركت في فبراير سنة ١٩٨٨ في مناقشة هذه الرسالة التي أشرف على إعدادها الزميل الدكتور رجاء عبد المنعم جبر ، الأستاذ بدار العلوم . وقد نشر الدكتور عبد الحفيظ رسالته في كتاب صدر عن دار الحقيقة للإعلام الدولي بالقاهرة ، في سنة ١٩٨٩ .

(٢٨) البستاني : رباعيات . . ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٢٩) البستاني ، رباعيات . .، ص١٢٩ .

(٣٠) انظر : أبا النصر مبشر الطرازي ، كشف اللثام عن رباعيات الخيام ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص٩٥.
وأنظر أيضاً : عبد الحفيظ محمد حسن رباعيات الخيام .. ص ٨٩ .

(٣١) أحمد رامي ، رباعيات الخيام ، المقدمة ص ٢٩ –٣٠ .

(٣٢) أحمد رامي : رباعيات . . . ص ٣٠-٣١ .

(٣٣) G.F. Maine. Edward Fitz-Gerald, the man ... p. 26

(٣٤) يوسف بكار : الترجمات . . . ص٩٢ .

(٣٥) أحمد رامي في ردّه على المازني ، جريدة الأخبار ، العدد الصادر في ١٩٢٤/٨/٦ ، نقلاً عن عبد الحفيظ محمد حسن ، رباعيات الخيام . . . ص ١٧٧ .

(٣٦) حاول البستاني – كما ذكرنا – أن يتفادى هذا النقص فأثبت في افتتاحية ترجمته سباعية أدمج فيها ترجمة لثلاث رباعيات فارسية في المناجاة .

(٣٧) مصراعها الأول : « كر كوهر طاعت نسفتم هركز » . ولم يجزها كل من فروغي ودشتي ، واختارها سعيد نفيسي في مجموعته ، وأجازها محمد بن عبد الوهاب القزويني من بين الرباعيات التي وردت في طبعة روزن .

(٣٨) مصراعها الأول : « أي عالم أسرار ضمير همه كس » لم يجزها كل من فروغي ودشتي ، وانظر يوسف بكار ، الترجمات . . . ص ٩٣ .

(٣٩) محمد فريد أبو حديد ، رباعيات الخيام ، مجلة اللواء الإسلامى ١٩٢٤/٩/١١ نقلا عن عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات . . . ص ١٥٠.

(٤٠) روكسن العزيزى : مقدمته لترجمة أبى شادى رباعيات الخيام عن عمريات فيتزجرالد ، ص١٢.

(٤١) يضم هذا الجدول الترجمات التى : - نشرت بالعربية الفصحى - طبعت فى كتاب مستقل - لقيت عناية النقاد والقراء العرب - أن يكون هدف المترجم تقديم ترجمة شبه كاملة لفلسفة الرباعيات كما ارتآها هو - ألا يداخل الترجمة إسقاط ذاتى من المترجم على ترجمته للرباعيات فيبتعد بها عن الترجمة الأمينة . ومن ثم فالجدول لا يشتمل على الترجمات التى لا تتوافر فيها هذه الشروط . وقد اعتمدنا في المعلومات الواردة بالجدول على ما لدينا من ترجمات عربية ، وكذلك على الدراستين الهامتين اللتين قام بهما كل من الأستاذ الدكتور يوسف بكار : الترجمات العربية لرباعيات الخيام والدكتور عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات الخيام بين الأصل الفرسى والترجمة العربية ، وقد سبقت الإشارة إليهما فى ثنايا المقال .

(٤٢) إبراهيم العريض : رباعيات الخيام ، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٤ .

(٤٣) انظر يوسف بكار ، الترجمات العربية . . . ص ١٩٤ .

(٤٤) انظر : عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات الخيام . . . ص . ٢٤ .

(٤٥) راجع : يوسف بكار : الترجمات . . . ١٥٤ - ١٥٥ ؛ عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات . . . ص ١٤٧ .

(١٦) انظر : أحمد الصافي النجفى : رباعيات عمر الخيام ، دمشق ١٩٣١ ، ص ٧ .

(٤٧) انظر : عبد الحق فاضل : ثورة الخيام ، مقدمة الرباعيات ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ١٤ وما بعدها .

(٤٨) اختارها صادق هدايت ، وأعرض عنها فروغي وبشتي .

(٤٩) انظر : جلال الدين همائى . صناعات أدبى ، طهران ١٣٣٩ هـ . ش . ص ١٤ .

(٥٠) يوسف بكار : الترجمات العربية . . . ص ١٢٥ .

(٥١) محمد فريد أبو حديد ، رباعيات الخيام ، مجلة اللواء الإسلامى ١٩٢٤/٩/١١ . نقلا عن عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات . . . ص . ١٥ .

(٥٢) يعني بالصاحبين : مجمد أحمد الصراف ، وأحمد رامى ، وقد ترجمها كلاهما ترجمة مباشرة عن الفارسية ، ترجمها الأول نثراً ، والثانى شعراً كما ذكرنا .

(٥٣) إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم ، طبعة دار الشعب ص . ٨. .

(٥٤) أيضاً ، ٧٨ .

(٥٥) المازنى : حصاد الهشيم ، ص ٧٥ .

توماس كون * ونسبية المعرفة العلمية

THOMAS KUHN AND RELATIVITY OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE

د. سهام النويهى *

تمهيد:

تعد المعرفة العلمية الموضوع المحورى لفلسفة العلم، ومن ثم فإنه من الضرورى بمكان أن نمهد لهذا البحث بعرض موجز لتعريف فلسفة العلم وتطورها حتى يتضح لنا دور توماس كون فى ما حدث بها من تطور.

مفهوم فلسفة العلم The concept of philosophy of science

رغم اختلاف وجهات النظر وتعددها حول فلسفة العلم إلا أن المعنى المتفق عليه بين المشتغلين بها هو أنها «حديث عن العلم وليست جزءا منه». فهى ليست مثل الكيمياء أو الفيزياء أو علوم الحياة أو غيرها من العلوم. إذ إن فيلسوف العلم لا يوجه أسئلته تجاه عالم الطبيعة مثلا. وإنما تجاه تحليل التصورات الأساسية للعلوم. فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق والقوانين لأن ذلك مهمة العالم التجريبى، بل هو يوجه اهتمامه نحو المفاهيم المستخدمة فى العلم وطرق البحث فيه. ففلسفة العلم لا تضيف شيئًا للعلم بل تقوم بتحليل نتائجه من أجل نقده وإبراز معالمه وركائزه.

وهناك من يرى أن فلسفة العلم هى «علم العلم» ولكن الحقيقة أنهما مختلفان. فكما قد سابقا أن فيلسوف العلم لا يستخدم الوسائل التجريبية، كما أنه لا يبحث فى ما يبحث فيه العلماء. بينما علم العلم هو أحد فروع العلم، وعادة ما يطلق على الدراسات التى يقوم بها كل من علماء الاجتماع وعلماء النفس للعلم حيث يمثل العلم جزءا من دراستهم الخاصة فيقوم علماء الاجتماع بالبحث فى دور العوامل الاجتماعية فى تطور العلم باعتباره ظاهرة اجتماعية من بين ظواهر اجتماعية أخرى كثيرة. فالعلم نشأ بواسطة المجتمع الإنسانى وتواجده فيه. وتتوقف سرعة واتجاه تطور العلم ومجال المشكلات المتعلقة به - إلى حد ما - على الشروط الاجتماعية. فالنظرية العلمية أوجدها عالم باعتباره إنسانا ينتمى إلى بلد معين وطبقة معينة تحدد فى نواحى كثيرة النجاح لنشاطه العلمى والتركيب الاجتماعى للعلم نفسه، ووظيفة المؤسسات العلمية وأشكال الاتصال الشخصى بين ممثلى المجتمع العلمى الواحد أو المجتمعات العلمية المختلفة، يؤثر كل ذلك على سمة العلم، وهذا ما يتم بحثه فى علم اجتماع العلم.

ويقوم علم نفس العلم بدراسة الجوانب النفسية والعمليات الفكرية للعلماء، ويدرس بصفة خاصة القدرات الإبداعية والخيالية فى عملية الكشف العلمى. فعلم العلم هو اختصار لعلم اجتماع العلم وعلم نفس العلم. وهو وسيلة للاشتغال بالعلم وليس وسيلة للحديث عنه. إذن فعلم العلم لا يتساوى مع فلسفة العلم ولا يمثل جزءا منها حتى إن كانت تستفيد من نتائجه

* أستاذ المنطق وفلسفة العلوم بجامعتى عين شمس والإمارات العربية المتحدة

نشـــأة وتطور فلسفة العلم

إن فلسفة العلم كمصطلح تقنى له مدلوله الخاص يشير إلى طريقة واحدة للتفلسف وهـــى تلـــك التى تأصلت مع أصحاب الوضعية المنطقية أو جماعة دائرة فيينا. ويُعتبر المؤتمر الدولى الذى أقامته دائرة فيينا فى براغ سنة ١٩٢٩ المؤتمر الأول للإعلان عن هذا النمـــط الجديـــد مـــن التفلسف أى الإعلان عن فلسفة العلم. وأهم ما حرص علـــى توضيحـــه أصحـــاب الوضعيـــة المنطقية هو موضوع ومنهج البحث فى فلسفة العلم. فمن الطبيعى أن يختلف المنهج المصطنع فى فلسفة العلم عن منهجى الفلسفة والعلم كل على حده . إذ أن فلاسفة العلم هم الذين يرفضون الفلسفة بمعناها القديم ولذلك فهم لا يستخدمون منهجها فى التأمل. كما أنه لا يمكنهم اســـتخدام منهج العلم لأنهم لا يبحثون فيما يبحث فيه العلماء بل فيما ينتهى إليه العلماء. ومن ثم كـــانت الحاجة ملحّة لمنهج جديد مغاير لكل من منهجى الفلسفة والعلم، وكان هذا المنهج الجديد هـــو التحليل المنطقى. وكان موضوع البحث هو لغة ونتاج العلم. ومن ثـــم تمثلـــت فلســـفة العلـــم باعتبارها تحليلا للغة العلم فى ضوء المنطق الرياضى. بعبارة أخرى فإن فلاسفة العلم جعلـــوا من قضايا العلوم مبحثا رئيسيا من حيث تناولها بالتحليل المنطقى، وذلك ما دعا أحيانـــا إلـــى استخدام مصطلحى "منطق العلم" و "فلسفة العلم" تبادليا.

وبذلك تكون فلسفة العلم كما نشأت مع الوضعية المنطقية متميزة عن أى تأمل فلســـفى حـــول العلم. فالباحث فى فلسفة العلم لا يوجه اهتمامه إلى الوجود أو إلى الطبيعة بل يحصر نفسه فى "اللغة" فيتناول قضايا العلوم ويقوم بتحليلها تحليلا منطقيا مستعينا فى ذلـــك بـــأدوات المنطـــق الرياضى.

إن الوضعية المنطقية لم تتناول سوى البناء المنطقى للقوانين والنظريات العلمية بدلا من تناول نظريات واقعية. فالشغل الشاغل لفيلسوف العلم لم يكن سوى بناء تمثلات صورية للتعبـــيرات العلمية الأخرى من تفاصيل العمل العلمى. بعبارة أخرى فإن منهج التحليل المنطقى لا يكشف إلا عن الصورة الساكنة للعلم ولا يوضح كيفية حدوث تطور للمعرفة العلمية أو كيفية اكتساب معارف جديدة.

ولكن حدث مع بداية الستينات من هذا القرن ما يمكن أن نطلق عليه ثورة أو تغييرا جذريا فى فلسفة العلم. فلقد تحوّل الإهتمام من المنطق إلى التاريخ، وأصبـــح تـــاريخ العلـــم هـــو الأداة المنهجية الأساسية لفلاسفة العلم. وعادة ما يؤرخ لهذا التحول بظهور كتاب كون "بناء الثورات العلمية" الذى نشر سنة ١٩٦٢ . ويعدّ كل من كون ولاكاتوش Lakatos من أبرز الدعاة إلـــى المنهج التاريخى. وأصبحت المقولة السائدة :

" **فلسفة العلم بدون تاريخ العلم خواء ، وتاريخ العلم بدون فلسفة العلم عماء".**

وكان من أهم الأسباب للإتجاه لتاريخ العلم هو أن السمة البارزة للمعرفة العلمية هى النمو أى أننا دائما فى حالة اكتساب معارف جديدة. ومن ثم كان اتخاذ تاريخ العلم منهجا له أهميته فـــى توضيح كيفية نمو وتطور المعرفة العلمية.

ففلسفة العلم مع الوضعية المنطقية كانت لا تاريخية، وما كان يلجأ أصحابها إلى تاريخ العلم إلا من أجل استخراج الأمثلة المؤيدة لوجهات نظرهم فقط. والحقيقة أن التحول إلى تاريخ العلـــم أدى إلى تحول فى كثير من المفاهيم التى كانت موضحة لصورة العلم. فبعد أن كـــان يُنظـــر للتطور العلمى على أنه لا يتم إلا عن طريق تراكم الإكتشافات والإختراعات الفرديـــة أصبـــح يُنظر إليه على أنه تطور ثورى. ولم تعد هناك التفرقة الحادة بين الملاحظات والنظريات بـــل

أصبحت الملاحظات محمّلة بالنظريات Theory loaded . ولم يعد ممكنا القول بوحـــدة العلـــم، فهناك تعددية ، وليس وحدة فى تمثل العالم. ولقد أدت الآراء الناتجة عن التحول إلـــى تـــاريخ العلم إلى القول بنسبية المعرفة العلمية مثلما سوف يتضح من آراء كون.

مراحل العلم عند كون

قدم كون فى مؤلفه "بناء الثورات العلمية" أفكارا جديدة حول مفهوم العلم وتركيبـــه وتطـــوره. وطبقا لما يراه فإن العلم فى تطوره يمر بمرحلتين متميزتين هما مرحلـــة مـــا قبـــل النمـــوذج ومرحلة النموذج أو ما يطلق عليها كون مرحلة العلم السوى.

* مرحلة ما قبل النموذج

وهى المرحلة البدائية للعلم والتى تسبق العلم الناضج. ويتخذ كون من علم البصريات الفيزيائية مثالا للمراحل التى يمر بها العلم. وهو يعتبر أنه لم تكن هناك، فى هذه المرحلة، وجهة نظـــر فردية مقبولة بصفة عامة بخصوص طبيعة الضوء. بل كان هناك عديد من المدارس المتنافسة اعتنقت كل منها نظرية أو أخرى من نظريات أفلاطون أو أرسطو أو أبيقور. كما رأى أن مـــا انتهى إليه نشاطهم يمثل شيئا ما أدنى من العلم.

وإذا كان كون اعتبر بداية أن مرحلة العلم البدائى هى مرحلة ما قبل النموذج إلا أنه عدّل من رأيه فيما بعد بناء على نقد من ماسترمان Masterman ، فاعتبر العلم البدائى هو علم متعـــدد النماذج.

* مرحلة النموذج

وصل العلم إلى مرحلة النضج عندما انبثق من خلال المدارس المتنافسة وجهة نظـــر واحـــدة يقبلها جميع الممارسين للبحث العلمى. وكان أول نموذج مقبول للبصريـــات الفيزيائيـــة هـــو النموذج الذى قدمه نيوتن فى القرن الثامن عشر وأوضح فيه أن الضوء إن هو إلا جســـيمات مادية. وكان النموذج الثانى فى أوائل القرن التاسع عشر وقام على تصور الضوء علـــى أنـــه حركة موجية مستعرضة واشتق هذا النموذج من يونج وفرسنل. وفى أوائل القـــرن العشـــرين كان النموذج الثالث الذى يصور الضوء على أنه فوتونات، وهو تصور مســـتمد مـــن بلانـــك واينشتين.

فالعلم الناضج تمثله مرحلة العلم السوى التى تُمارَس فيها الأبحاث طبقا لنموذج بعينه. وليست النماذج شيئا مما يقبل التكرار، بل هى تظهر وتختفى ليحل محلها نموذج آخر مختلف. وعندما يظهر نموذج ويصبح هو السائد تكون الفترة أو الزمن الذى يسود فيه هو ما يمثل العلم السوى. وإذا ما حدث تغيّر وظهر نموذج آخر تكون قد حدثت بذلك ثورة علمية وانتقال من نمـــوذج إلى آخر.

ويخضع أعضاء المجتمع العلمى فى ممارستهم لبحوث مرتكزة على نموذج مشـــترك لقواعـــد ومعايير واحدة. فلقد عرّف كون النظام العلمى على أنه مجتمع علمى خاص يتحـــد أعضـــاؤه بالتعليم حيث تعلموا أسس المجال الخاص بهم ولن تثير ممارستهم اللاحقة تعارضـــا أو عـــدم موافقة لأساسيات النموذج. ويعد هذا الخضوع والاتفاق الجماعى من متطلبات العلم السوى.

وطالما أن المجتمع العلمى قد قبل بالفعل نموذجا ما فإن البحوث التالية مـــا هـــى إلا تطبيـــق للمناهج المشتركة من قبل النموذج نحو أنماط المشاكل التى حددها. فالنموذج يحدد المشـــاكل

ويضمن الحل، ولكن المطلوب هو أن نصل من المشكلة إلى الحل. ويعتبر كـون أن البحث العلمي أثناء مرحلة العلم السوى ما هو إلا حل للمعضلة Puzzle-solving.

ويعتبر بوتنام Putnam أن نوع المشاكل التى اعتبرها كون معضلات يتمثل عندما يكون لدينا نظرية علمية وواقعة يراد تفسيرها طبقا لها، والمطلوب كي يتم هذا التفسير أن نكشـف عـن بعض العبارات المساعدة أو الفروض المساعدة حيث تتخذ المعضلة المخطط التالى:

نظرية

الفروض المساعدة ؟ ؟ ؟

الواقعة المراد تفسيرها

وكمثال على ذلك لم يكن ممكنا حساب مدار أورانوس بنجاح رغم وجود نظريـة الجاذبيـة العامة ووجود بعض الفروض المساعدة، وكان من أجل أن يتم التفسيروجب أن يكـون هنـاك كشف عن مزيد من الفروض المساعدة.

ويوضح بوتنام أن هذا النوع من المشكلات يناسبه جدا أن نطلق عليه لفظ معضلة Puzzle لأن المرء عندما يكون لديه مشكلة من هذا النوع يبحث عن شيئ ما ليملأ فجوة hole وهذا نـوع من المعضلة. وهذا النوع من المشاكل هو المنتشر فى العلم. ففى العلم السوى لا يكون البحث موجها لتأييد النظرية أو لتفنيدها. بل إن فشل الباحثين فى فترة العلم السوى لا يفند النظرية لأن الفشل ليس لتنبأ من نظرية أكتشف كذبه بل فشل فى أن تجد شيئا ما، أى فشل فـى أن تجد الفرض المساعد. فالنظريات أثناء سيادتها فى العلم السوى تكون معفاة من التفنيد، وهذه السيادة تنتهى بظهور نظرية أفضل ، كما أن النجاح لا يؤيد نظرية طالما أنها أصبحت نموذجـا، لأن النظرية ليست فرض فى حاجة إلى تأييد، بل هى الأساس للتفسير والتنبؤ ، وكذلك للتكنولوجيا.

فالنموذج يخلق مجالا علميا، ولا يقصد كون بالنموذج النظرية العلمية فقطبل يقصد به كلا من النظرية والقوانين والتطبيق والأدوات. ويمكن القول أن أهم سمة من سمات النموذج هو وجود وجهة نظر فردية مقبولة بصفة عامة. كما أن من سمات النموذج عدم التكرار لأن الإنتقال من نموذج إلى آخر هو الإنتقال من وجه نظر إلى وجهة نظر أخرى مختلفة عنها. ويقدم النموذج التقاليد للبحث العلمى، ويزودنا بالأدوات سواء كانت تصورية أو معملية. فالعوامل الإجرائيـة والتطبيقية للنموذج ضرورية مثلها مثل النظريات والقوانين.

***ظهور المتناقضات والأزمات**

رغما عن أن النموذج يضمن إيجاد حل للمشاكل التى تقابله، إلا أنه أحيانا ما يحدث أن توجـد مشاكل بدون حل وتظهر المتناقضات. ومعرفة أو إدراك المتناقضة إن هو إلا إدراك لوجـود واقعة ما فى الطبيعة تناقض التوقعات المستنبطة من النموذج الذى يسود فى العلم السوى. وقد تزول المتناقضة إذا أمكن إضافة فروض مساعدة للنظرية بحيث تستوعب هذه الواقعة الجديدة.

وكذلك فإن الإكتشافات لا تُعد ثورات إذا أمكن استيعابها وعمل فروض مساعدة تلائمها، وكل ما تؤدى إليه هو بعض التغييرات الجزئية فى النموذج. ولكن إذا ما استمر الفشـل فـى حـل المتناقضات ونتج عدم استقرار وظهرت الأزمات فإن هذا لا يكون سوى مقدمة للبحـث عـن قواعد أخرى جديدة. فالأزمات شرط مسبّق وضرورى من أجل ظهور نظرية جديدة. ولكن لا يُعلن عن عدم صحة نظرية علمية إلا إذا كان المرشّح البديل لها صالحـا لأن يحـل محلهـا.

فالقرار برفض نموذج يكون دائما متأنيا مع قرار قبول نموذج آخر. والفشل المتكرر لتقاليد العلم السوى فى حل المشكلة هو ما يؤدى إلى ثورات علمية.

* الثورات العلمية

العلم الثورى عند كون هو الحالة العرضية أو الفترة الغريبة فى تطـــور العلـم. وإذا كـانت النظريات تُستبعدُ ــ طبقا لبوبر ــ إذا ما كُذّبت بواسطة الخبرة، فإن كُون يرفض أن يكون استبعاد النظريات لهذا السبب. ويؤكد أن هناك نظريات كثيرة قد استُبدلت قبل أن تُختبَر مثـــل نظرية بطليموس. كما أنه يؤكد أن الدراسة التاريخية لتطور العلم لم تكشف عـــن وجــود أى طريقة تشابه الصورة المنهجية للتكذيب بواسطة المقارنـــة المباشــرة بالطبيعــة. فالتجــارب والإختبارات ليست أساسية للثورات التى يتقدم العلم من خلالها.

وعادة فإن اكتشاف وقائع جديدة لا يؤدى إلى ثورات علمية لأن ذلك يتوقف على المدى الــذى تناقض فيه الظاهرة المكتشفة التنبؤات المستنبَطه من النموذج. ويضــرب كُــون مثــلا علــى الإكتشافات باكتشاف لافوازيه لغاز الأكسوجين فى علم الكيمياء، ويـــرى أن قيمـــة اكتشـــاف الأكسوجين ليس بقدر اختراع نظرية الأكسوجين للإحتراق. ذلك لأن اكتشاف الأكســوجين لا يمثل جزءا جوهريا من ظهور نموذج جديد فى الكيمياء. فـــى حيـــن أن نظريـــة الإحـــتراق للأكسوجين هى الحجر الأساسى فى إعادة تكوين علم الكيمياء بحيث يمكن أن نطلق على هذه النظرية ما يسمى بالثورة الكيميائية.

إن النظرية عند كُون لا تستبدَل إلا إذا توقفت عن تدعيم تقليد حل المعضلة. ودائما ما يرتكـــز الحكم. الذى يؤدى بالعلماء إلى رفض نظرية سبق وتم قبولها على ما هو أكثر من مقارنتهـــا مع الواقع الخارجى، إذ أن القرار برفض نموذج يكون دائما متأنيا مع قرار قبول نموذج آخر.

* تغيرات النماذج غير تراكمى

عندما تحدث ثورة علمية يتم الإنتقال من نموذج إلى آخر. ويستلزم هـــذا الإنتقـــال تغـــيرات أساسية فى المعايير الحاكمة للمشاكل والتصورات والتفسيرات. وعندما تحدث التحـــولات فـــى النماذج فإن العلماء يرون العالم الخاص بموضوع بحثهم فى صورة مغايرة. وطالما أن تعاملهم مع هذا العالم لا يكون إلا من خلال ما يرونه ويفعلونه فإنه عقب حدوث ثورة علميـــة يجــد العلماء أنفسهم يستجيبون لعالم مغاير. ففى أوقات الثورات وعندما تتغير تقاليد العلم الســـوى لابد أن يتدرب الباحث العلمى من جديد على رؤية العالم من حوله.

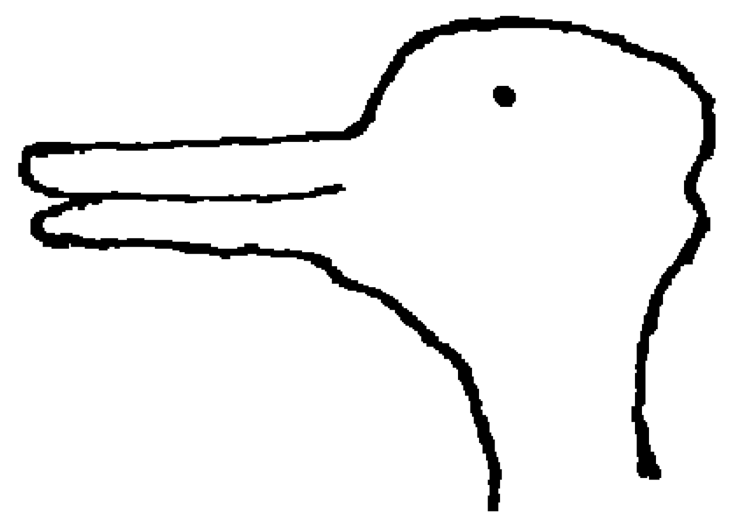
وتبين كون من خلال دراسته لتاريخ العلم أن وجود شيئ ما أشبه بالنموذج يعَد شرطا ضروريا لعملية الإدراك الحسى. فالتحولات فى الإدراكات الحسية فى مجـــال العلـــم تكـــون مقترنـــة بالتحولات فى النماذج. وكمثال على التحول فى مجال الرؤية البصرية التى يستنبطها كون من تاريخ العلم هو رؤية جاليليو حين نظر إلى الأحجار المترجحة على أنها بندول، بينمـــا رآهـــا أرسطو سقوطا قسريا. وكذلك فإنه بينما رأى بريستلى هواء خاليا من عنصر الفلوجستون رأى لافوازييه الأكسوجين.

وعلى الرغم من أن العالم حولنا لا يتغير بتغير النموذج إلا أن الباحث يعمل بعد ذلك فى عالم مغاير. إن ما يحدث أثناء الثورة العلمية لا يمكن رده بالكامل إلى مجرد تفسير جديد لمعطيات ثابته ومستقلة، فالمعطيات ليست ثابته بصورة مطلقة، فالبندول ليس حجرا ســـاقطا، كمـــا وأن الأكسوجين ليس هواء خاليا من الفلوجستون. ومن ثم فإن المعطيات التى يجمعها العلماء مـــن

هذه الموضوعات المتباينة هى ذاتها موضوعات مختلفة. فالعالم الذى يؤمن بنموذج جديد يكون أشبه بالرجل الذى يضع على عينيه عدسات عاكسة. إذ على الرغم من أنه يواجه مجموعة الموضوعات ذاتها كما واجهها من قبل إلا أنه يجدها وقد تحولت تحولا كاملا فى كثير من تفاصيلها. حقيقة أن العلماء يفسرون المشاهدات والمعطيات المتاحة لهم غير أن كل تفسير من هذه التفسيرات جاء انطلاقا من نموذج.

وبعد حدوث ثورة علمية تصبح القياسات والمعالجات القديمة غير ملائمة وتستبدل بغيرها. فالباحث لا يطبق على الأكسوجين جميع الإختبارات نفسها التى سبق تطبيقها على الهواء الخالى من الفلوجستون.

إن التحول إلى النموذج الجديد هو انتقال مفاجئ لطريقة جديدة لرؤية العالم وهو ما يطلق عليه التحول الجشطالتى. ويستخدم التحول الجشطالتى باعتباره أمثلة نموذجية يمكن إدراكها بطرق مختلفة تماما بدون أن تتغير وبدون أن يكون هناك تغير فى العلاقة الفيزيائية للمدرَك لهم. وكمثال على ذلك صورة البطة ـ الأرنب:



ففى هذه الصورة لا يمكن لشخص واحد أن يرى كلا من صورة البطة وصورة الأرنب فى وقت واحد ، ولكن يمكنه أن يراها فى تناوب على هيئة بطة وعلى هيئة أرنب. فكل وجه يكون عاما ، بمعنى أنه يستنفد كل الشكل ، كما أن كلا من الشكلين يستبعد الآخر. ويُعد التحول من تطبيق تصور البطة إلى تطبيق تصور الأرنب هو تحول أساسى وثورى. فالشكل يُرَى بطريقة مختلفة تماما حينما ينطبق التصور الآخر . وبالمثل فإن الرؤية الجديدة تجعل العلماء يفسرون الأشياء التى سبق مشاهدتها تفسيرا جديدا مخالفا للتفسير المرتبط بالنموذج القديم. ولكن رغم أن العلماء ينظرون إلى أشياء مختلفة عندما ينظرون من نفس الموضع ونفس الإتجاه إلا أن هذا لا يعنى أنهم يرون ما يريدون . فالعلماء جميعا ينظرون إلى العالم لكن فى بعض المناطق فقط فى هذا العالم يرون أشياء مختلفة.

وبذلك فإنه لا يمكن مقارنة النموذج القديم بالنموذج الجديد فكلاهما يواجه مشاكل مختلفة ولا يكافئ الآخر. كما أن الإنتقال إلى نموذج جديد يتضمن تغييرات أساسية فى معانى كل من الحدود العلمية سواء أكانت واقعية أو نظرية. ومن ثم تصبح معانى الحدود المستخدمة فى تقاليد نماذج مختلفة غير متكافئة فعليا. فمثلا لا يعنى الحد "كتلة" mass فى نظرية نيوتن نفس ما يعنيه عند أينشتين فى الفيزياء النسبية، فالحدود التى تتردد فى النظريات تكون مختلفة اختلافا جذريا فى المعنى. ويُعد هذا الرأى معارضا لوجهة نظر الإمبريقية المنطقية التى تفرق بين الحدود النظرية وحدود الملاحظة وتَعتبر أن هذه الحدود الأخيرة لها نفس المعنى أو على الأقل معنى مشتركا بالنسبة لكل النظريات العلمية.

إذن فالنموذج – طبقا لكون – يحدد معنى كل الحدود العلمية سواء أكانت حدود ملاحظة أو حدودا نظرية. ومن ثم إذا كان نموذجان يتحدثان عن أشياء مختلفة فكيف يمكن أن يتعارض أو يتفق كل منهما مع الآخر. لأنه إذا كان كل منهما يتحدث عن "كتلة" مختلفة عن الأخرى فكأنهما يتحدثان عن شيئين مختلفين (التفاح والبرتقال مثلا) ، وبذلك تكون النظريات غير قابلة للمقارنة ولا تنافس ميكانيكا نيوتن ميكانيكا آينشتين.

وإذا كانت المتناقضات هى النقطة الحاسمة بين نظريتين لأن نموذج يحلها والآخر لا يمكنه حلها، فمن الطبيعى أن لا يحل نموذجان نفس المشاكل لأنهما يتناولان معطيات إمبيريقية مختلفة. فينشأ عدم التكافؤ من اختلاف النموذجين بشأن معايير التقييم لنوع المشاكل الجديرة بالحل. فهناك معايير مختلفة لتقييم ما يمكن اعتباره مشاكل عامة هامة يراد حلها ولما يُعد كحل مقبول . فمثلا مشكلة الوزن المكتسب أثناء الإحتراق تعتبر ظاهرة قائمة فى الكيمياء قبل وبعد دالتون. إلا أنها لم تكن تمثل مشكلة قبله، ولكنها أصبحت موضوعا رئيسيا للبحث بعده . فالنماذج هى التى تحدد المشاكل التى يتضمنها البحث العلمى ، وبالتالى تختلف بشأن المعايير والوقائع.

وإيجازا لما سبق يمكن القول أن النماذج المختلفة تكون غير متكافئة لما يلى من أسباب:

١) تتضمن النماذج لغة علمية مختلفة (وإن كانت بنفس الصوت).

٢) لا تُدرك النماذج نفس الوقائع الملاحظه.

٣) لا تحل نفس المشاكل.

٤) لا تتفق على ما يمكن أن يُعد باعتباره تفسيرا ملائما.

وبناء على ذلك فإن استبدال نموذج بآخر لا يُعد تراكما ، بل مجرد تغيير، وهو تغيير غير متكافئ. فلا يمكن الحكم على نموذجين طبقا لقدرتهما على حل نفس المشاكل أو تناول نفس الوقائع أو مجابهة نفس المعايير. كما لا يمكن مقارنة النموذج القديم بالنموذج الجديد لعدم تكافئهما. ويؤدى هذا القول بعدم التكافؤ وتغير المعنى إلى القول بنسبية المعرفة العلمية لأن تغير النموذج هو تغير فى وجهة النظر.

خـــاتمه ...

يمكن القول بأن كون فى تناوله لتاريخ العلم كان موجها أيضا بنموذج بعينه، وهو نموذج العلم الغربى، حيث أنه لم يتناول سوى مساحة محدودة جدا من الوقائع التاريخية وهى فترة معينة فى تاريخ العلم الطبيعى الأوروبى. ومن ثم نجده وقد وقع فى خطأ منهجى، ذلك أن الإفتراض الأساسى عنده هو استخدام تاريخ العلم بصفة عامة وليس تاريخ العلم الطبيعى الأوروبى، مع التأكيد على الفيزياء والفروع المتعلقة بها. وهنا يبرز السؤال عن إذا ما تمت دراسة تاريخ العلم العربى هل سنصل إلى تفسير آخر أو مفهوم آخر لتطور العلم طالما أنه يمكننا أن نشيّد للواقع تمثلات مختلفة أو بعبارة أخرى ما دمنا قادرين على أن نشيّد عوالم مختلفة للواقع ؟

الهوامش والمراجع:

* تومـــاس كـــون (١٩٢٢ ــ ١٩٩٦) فيلســـوف أمريكي يعد من أهم مؤرخي و فلاسفة العلم المعاصـــرين. تعـــد كتاباته خاصة مؤلفه "تركيب الثورات العلمية" الذي نشر سنة ١٩٦٢ نقطة الـــبداية لما يمكن أن نطلق عليه ثورة في فلسفة العلم لما له من تأثير في الاتجاه إلى تاريخ العلم بدلا من منطق العلم .

1. Davidson, D. & Nuchelmans,G. (eds.), Scientific Progress, Boston Studies, U.S.A., vol. 153.

2. Dilworth, G., Scientific Progress, D. Reidel Publishing Company, 1986.

3. Kuhn, T., Logic of Discovery and Psychology of Research , In : Criticism and the Growth of Knowledge, vol. 4, Cambridge University Press, 1970.

4. -------------, The Structure of Scientific Revolutions, The University of Chicago Press, 1962.

5. -------------, Reflections on My Critics, in: Criticism and the Growth of Knowledge.

6. Masterrman, M., The Nature of Paradigm, in Criticism and the Growth of Knowledge.

7. Puttname, H. , The " Corroboration " of Theories, in: Scientific Revolutions, Hacking, I. (ed.), Oxford University Press, 1981.

الفن الحديث وفلسفته

بقلم : ت . إ . هيوم

ترجمة د . ماهر شفيق فريد *

تقديم:

كان هيوم صديقى الحميم جداً، وإن ما أستطيع أن أقوله عنه شخصى تماماً، إن ما شدنى إليه قد كان، على وجه الخصوص ما يتسم به فكرة من نشاط وإخلاص، لقد كان قادراً على أن يركل نظرية حتى تتدخرج من أعلى السلم مقدرته على زن يركل رجلاً على هذا النحو، إذا اقتضى الأمر. وقد كنت أشعر دائماً بأنه حصنى الأول إزاء نقد الحاقدين. كان رجلاً لا يقيم اعتباراً للشهرة أو الشهرة الشخصية السيئة، وكان يعتبر أن عمله يقع تماماً فى منطقة المستقبل. كانت حياته بأكملها تمهيداً لمهمة التفسير التى وضعها لنفسه. وكان خليقاً بأن يقوم بتضحيات طائشة من أجل امتلاك أعمال فنية لم يمكنه، فى الواقع، شراؤها، ولم يشتر فقط أعمالى، وإنما أيضاً أعمال جودييه ـ برزسكا. وكان هذا قبل أن يشتهر برزسكا بوقت طويل.

* أستاذ الأدب الإنجليزى بقسم اللغة الإنجليزية ـ كلية الآداب . جامعة القاهرة.

كـان هـيوم مبعـث رعب لـ "الملغزيـن" والدجاليـن من كل نوع. وكانـت شهوته للحقيقة غير محدودة بحد.

وإنـى لأذكر عشرات من الأمور الصغيرة المميزة له. ولكنى أذكر، علـى وجه الخصوص، لقاءنا الأول. كنت أعمل فى تمثال لوايلد. وسرعان مـا أضفى هيوم تفسيره الخاص على عملـى، وأحالـه إلـى نظـرية عن المقذوفـات. لم يعد نحتى أن يبدأ له سلسـلة مـن أفكـاره. وكـان الفن الـتجريدى يجـتذبه علـى نحو غير عادى: فقد كان ذهنه ينحو هذا النحو.

وفى وقت من الأوقات، وبصحبة مجموعة من "التصويريين" أنشأ بعض القصـائد القصيرة كان يمكنه بها، إن اسـتمر فى ذلك الاتجاه، أن يكون ما يعـرف باسم "النجاح" الأدبى. ولكن مثل هذا المطلب كان يلوح له مسرفاً فى اليسر. فهو، كأفلاطون وسقراط، قد اجتذب الشباب المثقف فى عصره حوله. وليـس لدينا من يضاهيه فى انجلترا اليوم."

بهـذه الكلمـات وصـف المثال الانجلـيزى العظـيم سـير جيكوب ايشـتاين (١٨٨٠ – ١٩٥٩) صديقه الشـاعر، والـناقد، والفيلسـوف الانجلـيزى تومـاس إرنسـت هيوم فأحسن الوصف.

ولـيس هـيوم بالمفكر المشهور حـتى بين طائفة المثقفين، ولكنه قد كـان قوة من أهم القوى الثقافية التى شـكلت أذهان الأدباء والمفكرين فى مطلع القرن العشرين. وكن له فضل الريادة فى نقد رومانسية القرن التاسع عشـر، والدعـوة إلـى ضرب من الكلاسـيكية جديد، تتحقق فيه أهمية القـيم الشـكلية، وتـتوارى الميوعة العاطفـية والانفعالية السهلة. فقد كان هـيوم فى حياته وفكره على السواء نمـوذج المفكـر العقلانى النافر من الإبهام والتجريد، والساعى وراء الدقة والوضـوح. وقـد تأثر بأفكاره جيل

كـامل حـوى فيمن حوى إزرا باوند وت.س. إليوت اللذين كتبا عنه وأقرا بفضله عليهما. وكان هيوم هو مؤسس جماعـة "التصـويرية" التى ظهرت حوالـى عـام ١٩١٣ وأكدت أهمية الصورة الشعرية والقصد فى التعبير، مما نـرى صـداه فى قصائد باوند وإلـيوت وريتشارد ألدنجتون وهيلدا دوليتل وإيمى لويل ود.هـ. لورانس.

ولـم ينشر هيوم أى كتب مؤلفة طوال حياته. وإنما ظهر له بعد موته كـتابا "**خواطـر: مقالات عن النزعة الإنســانية وفلســفة الفن**" (١٩٢٤) و"**ملاحظـات عـن اللغة والأسلوب**" (١٩٢٥) وكلاهما من تحرير هربرت ريـد. وكذلـك ظهـر له فـى عام (١٩٥٥) كـتاب "**مزيد من التأملات**" تحريـر سام هاينز. وأعماله الشعرية لا تتجاوز بضع قصائد قصيرة. كذلك تـرجم عـن الفرنسـية "**مدخل إلى الميتافـيزيقا**" لبرجسـون (١٩١٣) و"**تأملات عن العنف**" لجورج سوريل (١٩١٦).

ولا شك فى أن الفضل الأكبر فى استنقاذ هذه الأعمال من غمرة النسيان إنمـا يـرجع إلى السير هربرت ريد الـذى تولى أوراق هيوم، بعد وفاته، بالتنسيق والترتيب، ويحدثنا ريد عن حياة هيوم فيقول:

"ولـد تومـاس إرنست هيوم فى السادس عشر من سبتمبر عام ١٨٨٣ فـى جـراتون هول، إندين، بنورث سـتافورد شـير. وتلقى دراسته فى المدرسـة العلـيا، نيوكاسل أندرلايم، وفـى كلـية القديـس يوحنا بجامعة كامـبردج. وفى مارس ١٩٠٤ طرد مـن تلك الجامعة، مع بعض زملائه لاشـتراكهم فـى مشـاجرة. وقضى العامين التاليين فى لندن، يدرس على النحو الذى يهواه. وفى يوليو ١٩٠٦ سـافر إلـى كـندا حيث قضى ثلاثة أشهر. وعاد إلى انجلترا بضعة أسابيع ثم مضى إلى بروكسل فى مطلع عام ١٩٠٧ حيث اشتغل لمدة سبعة شهور بـتدريس الانجليزية وتعلم الفرنسية والألمانـية. وعندما عاد إلى لندن بدأ يـدرس الموضـوعات التى انصرف إلـيها باهـتمامه طوال حياته. وفى ابريل ١٩١١ حضر المؤتمر الفلسفى الـذى عقد ببولونا وبقى يجوب أنحاء إيطاليا حوالى ثلاثة أشهر. وفى مطلع عـام ١٩١٢ سـعى إلى العودة إلى

كامبردج، وسمح له بذلك من طريق وساطة الفيلسوف برجسون، الذى زوده بكتاب توصية يومئ إلى التأثير الذى كان هيوم يحدثه فى عارفيه:

"يسرنى أن أشهد بأنى أعتبر المستر ت. إ. هيوم مفكراً ذا قيمة كبرى. فهو يحمل إلى دراسة المسائل الفلسفية صفات نادرة من الرهافة والنشاط والمضاء. وإذا لم أكن مخطئاً خطأً فاحشاً فإنه لمن المقدر له أن ينتج أعمالاً شائقة وهامة فى مجال الفلسفة العامة وربما على وجه الخصوص فى مجال فلسفة الفن."

ولم يكن مزاج هيوم بالذى يقبل الانصياع بسهولة للقالب الأكاديمى، وهكذا لم يتم دراسته الجامعية، وإنما غادر كامبردج بعد فترة قصيرة من عودته إليها وسافر إلى برلين حيث قضى تسعة أشهر اكتسب فيها معرفة واسعة بالفلسفة وعلم النفس الألمانيين، ثم استقر فى لندن بعض الوقت حيث بدأت شخصيته القوية وأحاديثه الذكية تجتذب مجموعة من الشبان وتؤثر فى جيل كامل. ثم جاءت الحرب العالمية الأولى فانضم هيوم إلى فرقة المدفعية الشرقية ثم مضى إلى فرنسا بعد عيد الميلاد عام ١٩١٤ بفترة قصيرة. وجرح فى ربيع ١٩١٥، حتى إذا شفى ألحق بمدفعية البحرية الملكية وعاد إلى الجبهة فى أواخر عام ١٩١٥ حيث قتل قرب نيوبورت بالفلاندرز فى الثامن والعشرين من سبتمبر عام ١٩١٧.

كان هيوم محارباً بطبيعته، وقد أطاع هذه الطبيعة بحماس نادر المثال. وتشهد مذكراته الكثيرة عن المشاكل الفنية لاستخدام المدفعية واستراتيجية الحرب عموماً باهتمامه الجاد بهذه الأمور. وفى ملاحظاته الحربية التى نشرها فى مجلتى "ذا نيو إيج" (العصر الجديد) و"كامبردج رفيو" (مجلة كامبردج) تحت اسم مستعار، أثناء عامى ١٩١٥، ١٩١٦ ، دافع عقلانيا عن أيديولوجية الحرب مما أثار دهشة الحربيين الذين لاح لهم هذا الدفاع غريباً بقدر ما هو غير ضرورى، ودهشة دعاة السلم الذين كانوا يظنون أن كل المثقفين يؤيدونهم.

ولم يتوقف هيوم، فى هذه الأثناء، عن متابعة نشاطه الثقافى. فقد نشر الكثير من المقالات فى الدوريات

والمجلات. وعندما مات خلف وراءه مجموعة كبيرة من المذكرات والمخطوطات التي يتكون منها كتاب (خواطر) ومن شذرته المسماة "مذكرة عن المذكرات" وقد وجدت بين أوراقه يمكننا أن نعيد تركيب أهدافه وطرائقه في العمل. لقد كان هدفه هو أن يحتفظ بما يلي:

أ. مفكرة يومية يحملها دائماً معه، ويدرج فيها كل فكرة وملاحظة تعن له.

ب. بنية من الكتابات يدرج فيها ما يلوح له جديراً بالبقاء من تلك المفكرة عند إعادة النظر فيها وفهرستها.

ج. وعندما تبدأ فكرة عامة في الانبثاق من قلب هذه المذكرات المتراكمة يفتح مفكرة أو أرشيفاً جديداً، يدرج فيه كل الأفكار التي يمكن أن تنضوي تحت لواء تلك الفكرة العامة.

د. وفي هذه المفكرة الجديدة يؤلف الكتاب المراد تأليفه.

وهذه "المذكرة عن المذكرات" لسوء الحظ تلوح بين آخر الأشياء التي كتبها هيوم ومن ثم لم يمكنه أن يتابع فيها هذا النظام متابعة كاملة. لقد ترك وراءه مئات من المذكرات يتفاوت حجمها ما بين قطع من الورق لا تزيد عن حجم طابع البريد، وصحائف كاملة من المذكرات عن موضوع معين. كان قد استخدم الكثير من هذه المواد في مقالاته المنشورة بمجلة "ذا نيو إيج" أو في محاضراته. ولكن أغلبها مجرد إيماءات إلى فكره: كلمات وعبارات مفتاحية. ومع ذلك فقد كانت في ذهنه بضع أفكار عامة، وكان ثمة ستة كتب على الأقل تتشكل في ذهنه. وهذه الكتب هي:

١. كتاب عن النظريات الحديثة في الفن.
٢. مدخل عام إلى فلسفة برجسون.
٣. كتاب عن جيكوب إبشتاين وعلم جمال النحت.
٤. كتاب عن التعبير والأسلوب أو سيكولوجية الأدب.
٥. سلسلة من الكتيبات لمناهضة النزعة الإنسانية والرومانسية، ومعالجة فلسفة ما قبل عصر النهضة.

٦. مذهب فلسفى خاص صيغ على نحو رمزى.

وفيما يتعلق بالكتاب الأول كتب هيوم بعض الملاحظات عن علم الجمال الحديث وفصلاً عن نظرية برجسون فى الفن. أما الكتاب الثانى فقد كان يقوم على أربع محاضرات عن برجسون ألقاها فى لندن عام ١٩١٣. والكتاب الثالث عن جيكوب إبشتاين كان قد قطع فيه مرحلة طيبة ولكنه اختفى عند موته. وأعماله الأوفر حظاً من الأصالة ككتابه عن التعبير والأسلوب لا تعدو أن تكون ملاحظات تمهيدية تومئ للمؤلف إلى سلاسل الأفكار التى تبتعثها فيه أية صور أو انطباعات. وسلسلة كتيباته قد ظلت فى حيز التخطيط أكثر مما خرجت إلى حيز الوجود: ولا ريب فى أن مقالاته المنشورة عن النزعة الإنسانية، والموقف الدينى من الوجود، والرومانتيكية والكلاسيكية، قد كانت خليقة بأن تظهر فى تلك السلسلة التى كان يريد بها أن تكون بمثابة فحص نقدى كامل لإيديولوجيات عصر النهضة، ورد اعتبار لفلسفة ما قبل عصر النهضة.

وثمة إيماءات إلى اتجاه فكره فى هذا الموضوع فى مقدمته التى كتبها لكتاب سوريل "**تأملات عن العنف**".

وأخيراً فهناك العمل الذى كرس له هيوم القسم الأكبر من فكره، والذى ظل يضعه دائماً نصب عينيه، ألا وهو إنشاء مذهب فلسفى خاص صيغ على نحو رمزى، كمذهب نيتشه المبسوط فى كتابه "**هكذا تكلم زرادشت**". وهدفه النهائى هو القضاء على فكرة أن للعالم وحدة أو أن أى شىء يمكن وصفه من طريق الكلمات. وتغطى المذكرات الخاصة بهذا الكتاب رقعة واسعة من الزمن - ربما شملت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة - وكثيراً ما أعاد صاحبها كتابتها وتنقيحها. غير أنه لم يمنحها أى شكل نهائى. وإذا استثنينا اسم أفرا الذى أعطاه للشخصية الرئيسية فى هذا الكتاب، فسنجد أنه ليس من الممكن تبين تركيبه الرمزى. وقد أطلق هيوم على هذه الشذرات اسم "جمرات".

ظل هيوم طوال حياته عدواً لدوداً لمن يريدون حجب نور المعرفة ونشر الظلام. إنه لم يكن مفكراً منهجياً بل

كان – بمعنى من المعانى على الأقل – شاعراً يؤثر أن يرى الأشياء فى الضوء الوجدانى للمجاز عن أن يصل إلى الحقيقة من خلال التحليل العلمى. ولكن دلالته تظل دلالة حقيقية: فقد أدرك تمام الإدراك أننا بلغنا نهاية مرحلة فكرية معينة سادت لمدة أربعة قرون. ومن خلال هذا الإدراك مضافاً إليه تنبؤه بمقدم فلسفة فى الحياة أشد نزوعاً إلى المطلق، شكل أفكار جيل جديد.

هذا ما يقوله هربرت ريد عن هيوم. وثمة ناقد آخر هو والتر جاكسون بيت يلخص فى كتابه المسمى **مداخل إلى النقد** (١٩٥٩) ما أنجزه هيوم فيقول:

"أثر هيوم تأثيراً واسع النطاق فى النقد الحديث، وذلك بتقريره – على نحو يتسم بالإيجاز والحيوية – عدداً من الآراء ثبت أنها تلائم المزاج الحديث. ولم تكن قد عبر عنها نظرياً من قبل، أو طبقت نقدياً على الفن. إن كتاباته النقدية هى فى الحقيقة أقرب إلى أن تكون منشوراً وجيزاً أو إعلاناً لأصول منها إلى أن تكون تحليلاً أو تطويراً لموقف معين. ومن ثم فإنه لم يعد يقرأ الآن مثلما كان يقرأ فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، حتى من جانب النقاد والقراء الذين يكررون الآن نفس آرائه باصطلاحات كان هو أول من روج لها."

فنحن نجد – بادئ ذى بدء – أن هيوم قد أمد النقاد الانجليز والأمريكيين بعقيدة عامة للنزعة الشكلية التجريدية الحديثة. لقد دعم هيوم رد الفعل الذى كان قد بدأ فى الظهور ضد فن القرن التاسع عشر، ضد الغموض الرومانتيكى واستخدام الرومانتيكيين للعاطفة كغاية فى حد ذاتها – وعبر عن رد الفعل هذا على نحو أشد صرامة ونفاذاً. وفى مقالته الموحية المسماة "الفن الحديث" قسم الفن – تقسيماً مفاجئاً – إلى نوعين: "هندسى" و"حيوى". وكلا النوعين يعبر عن طريقة جذرية فى النظر إلى الحياة. فالفن "الحيوى" يسعى إلى أن يكشف عن عمليات الطبيعة الحية والعضوية، وإن كان هيوم يذهب إلى أنه لا "يكشف" عنها بقدر ما يخترع الصفات التى يجلها ثم يسقطها عليها. وهذا الضرب من الفن – الذى يجنح

إلى الأداء "الطبيعي" أو "الواقعي" لموضوعه – ينشأ عندما يشعر الإنسان بأن ثمة صلة مرضية وعضوية بينه وبين العالم الخارجي. إنه يتمثل في فن الأقدمين ويعاود الظهور في عصر النهضة باعتباره الشكل الفني الغلاب. والرومانتيكية هي آخر مرحلة لهذا الفن. وقد انتهت – عند نهاية القرن التاسع عشر – بعاطفية مغرقة فضفاضة لا معنى لها – أو كما يقول هيوم: "إنها حالة الوحولة التي كتب علينا لسوء حظنا أن نعيش فيها." ومن ناحية أخرى فإن الفن "الهندسي" أو التجريدي – على النحو الذي نجده في الفن المصري والبيزنطي القديمين، وبعض ضروب الفن الشرقي – ينشأ عندما يشعر الإنسان بانفصاله عن العالم الخارجي وعن سائر البشر. وهنا يساور الإنسان الشعور بـ "التهيب إزاء الفضاء" فيفرض شكلاً صارماً تجريدياً لا حياة به على موضوعه، محاولاً بهذا أن ينظم خبرته على نحو يمكنه من التحكم فيها. ويعتقد هيوم أن القرن العشرين يتحرك في هذا الاتجاه. وقد دعم حجته بأن ربط بين هذا الاتجاه وانتعاش النظرية الدينية التي تؤكد انفصال الإنسان، وتقوم على عقيدة "الخطيئة الأصلية".

ومن الممكن أن نتقبل تقسيم هيوم للفن إلى هذين النمطين باعتباره فرضاً موحياً. غير أنه لا يكاد يكون مقنعاً على النحو الذي تركه عليه. وهو يترك الكثير من المشاكل الرئيسية لنظرية النقد بلا إجابة. وأهم هذه المشاكل ما هو متضمن في الاعتقاد الكلاسيكي بأن الشكل، بأي نوع من أنواعه، ليس سوى الواقعية الموضوعية للشيء، وحالته إذ يعمل في الطبيعة ذاتها، وأن الفن يكون ذا قيمة على قدر ما يكشف عن هذا الشكل، مؤدياً إياه أو معيداً توزيعه من خلال وسيطه الخاص الذي هو الكلمة أو الصوت أو اللون. واعتقاد هيوم الضمني بأن الشكل في الفن "الحيوي" وهم وابتداع ذاتي من تلفيق ذهن المتفنن هو، بطبيعة الحال، تفسير ممكن لهذا الضرب من الفن. ولكن الفن "الهندسي" الذي دافع عنه هيوم ووضعه على الطرف المقابل يمكن أن يكون ذاتياً هو الآخر. فهو مفروض مباشرة على الطبيعة، بل إن

قيمته الكبرى – كما أكد هيوم – هى أنــه مضاد للطبيعة. كذلك لم يشرح هــيوم مفهــوم "التهيــب أمام الفناء" الكامــن تحــت الفن الهندسى شرحاً كافــياً. وإنمــا افــترض ببساطة أن وجــوده أمر محتوم وكان يدافع عنه، علــى نحــو رومانتيكى، لأنه "أعظم حــدة". وموقف هيوم فى هذا الصدد شــبيه بموقف الناقد الأمريكى إيرفنج بابيــت (١٨٦٥ – ١٩٢٢) فــى أنه موقف توصل إليه صاحبه على نحو سلبى، وإن كان قد قام برد فعل قوى ضــد القــرن التاسع عشر. والفرق بيــنهما هــو أن هيوم كان ينظر إلى الفنيــن الكلاسيكى والرومانتيكى على أنهمــا مقــابلان للفن التجريدى. أما بابيــت فقد كان خليقاً بأن يعد نزعة هــيوم الشكلية التجريدية أحد وجهى العملة التى تمثل الرومانتيكية وجهها الآخر. إن كلا الاتجاهين مهتم بوسيط الفن على حساب موضوعه، وكلاهما يصور تفكك الموروث الكلاسيكى من طريق الانسحاب من الحياة الواقعية. فالرومانتــيكى ينسحب من الواقع إلى فــن يعتمد على الاستجابات العاطفية المحفوظــة. والتجريدى يواصل هذا الانسحاب رغم أنه يحتج على عاطفة الرومانتــيكى ويسعى إلى أن يستبدل بهــا طــريقة أكــثر تقنناً فى تحقيق استجابة المتلقى.

وثمــة معالجة أقل تطرفاً لنظرية هيوم فى الفن توجد فى مقالته القوية التأثــير "الرومانتيكــية والكلاسيكية". ففى هذه المقالة يكرر اعتراضه على الرومانتــيكى دون أن يوهــن حججه بالــربط بيــن مــا يــنفر منه وبين المــوروث الغربى بأكمله. والحق ان مــا وصفه هنا على الطرف المقابل نظــرياً للفــن الرومانتــيكى إنما هو مفهوم للكلاسيكية واسع بما يكفى لأن يجعلــه يتضــمن لا آثار الكلاسيكيين الأقدميــن وحدهــم وإنما أيضاً آثار شكســبير وأغلــب كــتاب العصــر الإليزابيــثى والمــوروث الكلاسيكى الجديــد للقــرن السابع عشر ومطلع القــرن الثامن عشر. وفى مقابل ذلك نجــد أن مــا يهاجمه هيوم باعتباره رومانتيكياً إنما يقتصر على فن القرن التاســع عشــر. وهو كبابيت يصب هجومــه علــى افتقار ذلك الفن إلى التديــن، ويــربطه بتمجــيد النزعة الإنســانية والعواطف الرطبة والرثاء

للذات وارتخاء قيمة الدين المنظم، أو كما يقول: "إنك لا تؤمن بالجنة، ولهذا تبدأ في الاعتقاد بجنة على الأرض. وبمعنى آخر فإنك تحصل على الرومانتيكية: وإن خير تعريف أستطيع أن أقدمه لها هو أنها دين مراق". وقد غدا الكثير من ملاحظات هيوم بمثابة عبارات محفوظة بعد الحرب العالمية الأولى. ويصدق هذا بصفة خاصة على ملاحظاته الموجزة عن الأسلوب. فإن نغمته في هذا الصدد توحي بمثل أعلى يمكن أن يوصف بأنه كلاسيكي جديد: مثل أعلى يتوصل إليه من طريق "التوهم" أكثر مما يتوصل إليه من طريق "الخيال" بالمعنى الذي أعطاه كولردج لهاتين الكلمتين ويتسم بجفاف الأسلوب وصلابته. وقد انتقل هذا التصور للأسلوب الشعرى إلى الأجيال الخالفة، إما مباشرة من طريق هيوم أو بطريقة غير مباشرة من طريق ت.س. إليوت، وساعد على تجديد الاهتمام بالشعراء الانجليز الميتافيزيقيين أثناء العشرينيات والثلاثينيات. وتمثل تأثيره في الشعراء والنقاد على السواء في تشجيعهم على تطور التهذيب والأناقة والتمدين في الأسلوب، وهي صفات كادت تختفي من الشعر الانجليزى بعد وفاة ألكسندر بوب.

المترجم

الفن الحديث وفلسفته

إن خوف الذهن من المجهول لم يخلق الآلهة الأولى فحسب وإنما الفن الأول أيضاً.

- ١ -

ربما كان عنواني مضللاً من حيث إنه يركز على الفن الحديث [١] نفسه أكثر مما يركز على فلسفته. وإن النصف الأخير مما سأقوله هو فقط الذي يتناول الفن نفسه: أما القسم الأول فهو مكرس لاعتبارات عامة تماماً يلوح لي أنها ضرورية لفهمه على الوجه الأمثل. وأنا أعلم أن هذا قد يلوح بناء فوقيا غير ضرورى وأقرب إلى الإغراق في الخيال. وقد يشعر الفنان بأني لا أعدو أن أدخل

[1] يشير المؤلف إلى الحركات الجديدة التي كانت قد بدأت تجتذب الانتباه عند تاريخ هذه المقالة التي أعدت لمحاضرة ألقيت أمام "جمعية البحث" في ٢٢ يناير ١٩١٤ – هربرت ريد.

كل أنواع الاعتبارات الأدبية الغامضة التي لا صلة لها بالفن نفسه. والحركات الحديثة في الفن تكون عادة مصحوبة بمحاولات مهوشة التفكير ولكنها متحمسة لربطها بحركات غير متصلة تماماً في الفلسفة تلوح لذهن الصحفي ملونة بنفس هذا النوع من الانفعال. هناك على سبيل المثال أناس يحاولون أن يربطوا التكعيبية بأفلاطون. والفنان إذ يدرك أن هذه التفسيرات هي مجرد العاطفة المغرقة المختلطة التي هي عليها قد يقبلها بروح مرحة بقدر ما تقدم نوعاً من المناصرة لحركة جديدة.

غير أنه يلوح لي أن ثمة سبيلاً آخر لتناول الفن من وجهة نظر عامة تتبع خطوط الشيء نفسه على نحو أشد اتصالاً به. وهي قد تكون مبررة من حيث أنها لا تحاول أن تعالج الفن نفسه بقدر ما تحاول أن تعالج اللغة التي يحاول بها الفنان أو الناقد أن يشرح ذلك الفن. إن الناقد إذ يشرح اتجاهاً جديداً كثيراً ما يزيفه باستخدامه لمعجم لفظي مشتق من الموقف القديم. وفكر أو معجم ألفاظ إحدى الفترات هي شيء يصعب، على نحو غير عادي، الانشقاق عليه. وعلى حين أن الفنان قد يكون حرر نفسه من فترته الخاصة بقدر ما يخص فنه، وعلى حين أن المتفرج قد يكون حرر نفسه بالنظر إلى فن فترات أخرى في المتاحف، فإن التحريرات العقلية - أو، على نحو أدق، اللغوية - للاثنين، قد لا تكون مضت إلى الأمام موازية للتحرير الفني.

إن ما أعنيه، على نحو محدد جداً، هو هذا: إني أعتقد أن الفن الجديد يختلف لا من حيث الدرجة وإنما من حيث النوع عن الفن الذي تعودنا عليه وأن هناك خطراً من أن فهم الجديد قد تعوقه طريقة في النظر إلى الفن لا تناسب سوى الفن الذي سبقه. والاعتبارات العامة التي أطرحها هي من هذا النوع. فهذا الفن الجديد هندسي من حيث الطابع على حين أن الفن الذي تعودنا عليه حيوي [2] وعضوي. وقد تصادف أنه

---

[2] قد يكون لي أن أضيف ملحوظة هنا عن استخدامي لكلمة حيوي. فهذه الكلمة بدلاً من أن يكون لها المعنى المحدد الذي ينبغي أن يكون لها قد صار لها معنى حي بمعنى قوي خلاق باعتباره مقابلاً لضعيف ومحاك.

كانت هناك فنون هندسية أخرى كثيرة فى الماضى. وأعتقد أن النظر فى هذه الفنون قد يساعد المرء على أن يفهم ما هو مقبل، وعلى أن يتجنب التزييف الذى تحدثت عنه. وقد أتمكن أيضاً بهذه الطريقة من أن أزيل تحيزات معينة تقف فى طريق تذوق هذا الفن.

وإن ملاحظاتى لمعرضة أن تلوح مختلطة حيث أن حجتى، بوضعها الراهن، مؤلفة من ثلاثة أو أربعة أقسام لا أجد مجالاً لأن أعرض بالتفصيل سوى أحدها. وربما أمكننى أن أعطيها شكلاً أفضل بأن أطرح – فى البداية – دعاوى معينة أؤكد أنها صادقة، ولكننى لا أحاول أن أثبتها هنا:

١. ثمة ضربان من الفن: هندسى، وحيوى، متميزان عن بعضهما من حيث النوع بصورة مطلقة. وهذان الفنان ليسا تعديلات لنفس الفن وإنما يسعيان إلى أهداف مختلفة وقد أوجدا من أجل إرضاء حاجات مختلفة للذهن.

٢. كل من هذين الفنين يناظر اتجاهاً عاماً معيناً نحو العالم وينبع منه. وأنت تجد فترات طويلة من الزمن يكون فيها أحد هذين الفنين، باتجاهاته العقلية المناظرة، هو وحده الذى يسود. لقد كان الفن الحيوى لليونان وعصر النهضة يناظر اتجاهاً معيناً للذهن، والفن الهندى قد كان دائماً مواكباً لاتجاه عام مختلف، ذى حدة أكثر من هذا.

٣. وهذه هى حقيقة النقطة التى أرمى إليها: إن عودة انبثاق الفن الهندسى يجوز أن تكون تمهيداً لعودة انبثاق الاتجاه المناظر له إزاء العالم، وبالتالى لتصدع موروث عصر النهضة الإنسانى

والحق ان الفرق بين الحيوى وغير الحيوى قد صار ببساطة هو الفرق بين الجيد والردئ. وربما لم يكن هناك ما يدعو إلى أن أوضح أن استخدامى لكلمة "حيوى" فى هذه المحاضرة لا صلة له، من أى نوع، بهذا المعنى للكلمة. فالفنون الحيوية والآلية أو الهندسية قد تكون حيوية أو غير حيوية بالمعنى المتداول للكلمة. ويجوز للإنسان أن يقول، على نحو معقول، إن الفن البيزنطى الهندسى يكشف عن افتقار معين إلى الحيوية بهذا المعنى. وقد اختلف مع هذا، ولكنى حتى إذا لم أختلف معه أعتقد أن استخدامى لكلمة "حيوى"، كما عرفتها، مسموح به.

المنزعة. والحقيقة الماثلة فى أن هذا التغيير يحدث أولاً فى الفن، قبل أن يحدث فى الفكر، يسيرة على الفهم لهذا السبب. فنحن من الانغماس فى روح الفترة التى نعيش فيها، وتأثيرها فينا هو من القوة إلى الحد الذى نجد معه أننا لا نستطيع الفرار منها إلا بطريقة غير متوقعة – وإذا جاز لى أن أقول هذا – من خلال اتجاه جانبى كالفن.

وأنا أؤكد إذن الطابع المطلق للاختلاف بين هذين الفنين ليس فقط لأنه مهم لفهم الفن الجديد نفسه وإنما لأنه يمكننى من أن أتقدم بدعاوى أوسع نطاقاً بكثير.

وهذا هو الترتيب المنطقى الذى أقدم به معتقداتى. ومن الطبيعى أنى لم أتوصل إليها بذلك الترتيب. لقد انتهيت إلى الاعتقاد أولاً وقبل كل شىء – لأسباب منبتة الصلة تماماً بالفن – بأن اتجاه عصر النهضة كان يدنو من نهايته، ثم أكد لى ذلك انبثاق هذا الفن. لقد بدأت بتغيير فى الفلسفة ومثلت لهذا بتغيير فى الفن، أكثر مما فعلت العكس. وإن دعوى كدعواى الأخيرة لهى من الاندفاع بحيث تلوح خاوية بعض الشىء، وإنه ليكون سخفاً تاماً منى أن أحاول تقرير مثل هذا الموقف فى مجال نصف الصفحة التى أنوى تخصيصها لها، ولكن ربما أمكننى أن أجعلها تلوح أكثر إقناعاً بأن أقرر كيف صرت، أنا شخصياً، أؤمن بها، وسيكون عليكم أن تغفروا لى صياغتى لها على شكل ترجمة ذاتية، لأنه فى نهاية المطاف نجد أن تصدع اتجاه عام – إن حدث – سيكون مجموعة من السير الذاتية: فأولاً هناك اعتقادى أنه بالرغم من تنوعها غير العادى الظاهرى، فإن الفلسفة الأوربية منذ عصر النهضة تكون وحدة. وأنت تستطيع أن تفصل الفلسفة إلى قسمين: القسم التكنيكى والعلمى، ذلك الذى كان الأحرى أن يسمى ميتافيزيقيا، وقسم آخر نجد فيه أن الجهاز الذى فصل فى القسم الأول يستخدم للتعبير عن اتجاه الفيلسوف نحو العالم، أو ما يمكن تسميته بنتائجه. وهذه تنبثق فى الفصل الأخير من الكتاب. وفى الفصول الأولى يجوز أن نشبه الفيلسوف برجل يرتدى الدروع: إنه يخيفك،

كضرب من الآلة غير الشخصية. وفي الفصل الأخير تدرك أنه عار، وإنساني تماماً. إن كل فيلسوف يقول إن العالم غير ما يلوح أنه عليه. وفي الفصل الأخير يخبرك بما يعتقد أنه عليه. ولما كان قد تجشم مشقة إثبات ذلك، فقد تفترض أنه يعتبر الصورة النهائية التي يقدمها للعالم مرضية.

والآن فها هي ذي النقطة التي أريد إبرازها: إن كل فلسفة منذ عصر النهضة هي، بمعنى معين، ترضى بتصور معين للعلاقة الإنسانية بالعالم، والآن فما هو هذا التصور؟ إننا نجد أول إشارة إليه في بدايات عصر النهضة نفسه، في شخص كبيكوديلاميراندولا على سبيل المثال. وأنت تجد إشارة إلى فكرة هناك عن شيء ما يبلغ ذروته أخيراً في عقيدة هي نقيض عقيدة الخطيئة الأصلية: الاعتقاد بأن الإنسان باعتباره جزءاً من الطبيعة هو، في نهاية المطاف، شيء مرض. والتغيير الذي يفترض أن كوبر نيكوس قد أحدثه هو، بالضبط، عكس الحقيقة. فقبل كوبر نيكوس لم يكن الإنسان مركز العالم. أما بعد كوبر نيكوس فقد صار كذلك. وأنت تجد تغيراً من عمق وحدة معينين إلى تلك التفاؤلية المسطحة والتفاهة التي مرت بمرحلتها الأولى من الاضمحلال مع روسو وبلغت ذروتها أخيراً في حالة الوحولة التي نعيش نحن فيها لسوء حظنا وإذا أردنا برهاناً على الاختلاف الجذري بين هذين الاتجاهين فما عليك إلا أن تنظر إلى الكتب التي تكتب الآن عن الديانة والفلسفة الهنديتين. ثمة عجز مصاب بفقر الدم خالص من فهم العطل المجرد الذي لا يعرف الحلول الوسطى لهذا الاتجاه الديني.

وقد يلوح من قبيل المفارقة بالنظر إلى التأكيد غير العادي للحياة بواسطة الفلسفة في الوقت الحاضر أن أؤكد أن هذا الاتجاه لعصر النهضة يدنو من نهايته. ولكني أعتقد أن هذا الازدهار هو آخر جهد له.

وحوالي الوقت الذي توصلت فيه إلى هذا النوع من العقيدة رأيت الفسيفساء البيزنطية لأول مرة. وخطابي هذا خطوة أبعد نحو العقيدة التي عبرت عنها في هذه الدعوى. لقد ابتعدت بنفسي عن النظرة

المعاصـرة (وكما سأبين فيما بعد فى حالـة الفـن، حيث إن أول محاولة لصـياغة اتجـاه مختلف تكون دائماً عودة إلى القدم) ملت إلى اعتناق رأى لـيس بالبالغ الاختلاف عن ذلك الذى كان يعتنق فى تلك الفترة - فى ذلك الوقت إذن أثرت فى تلك الفسيفساء لا باعتبارها شيئاً غريباً وإنما باعتبارها معـبرة - على نحو مباشر تماماً - عـن اتجـاه اتفق معه. ونتيجة لهذا الحـادث فقد صار بوسعى أن أنظر إلى الفن الهندسى من الداخل، إن جاز لى أن أقول هذا. وعند ذلك تبينت كم أن الطـابع الهندسى ضرورى ولازم فى محاولة التعبير عن حدة معينة.

وأخـيراً فقـد تعرفت على هذا الطـابع الهندسى وهو يعاود الانبثاق فى الفن الحديث وأن أفكر على وجه الخصـوص فـى قطـع نحت معينة رأيتها منذ بضع سنوات خلت للمستر إيستاين.

هنا إذن، على نحو أولى تماماً، كل عناصر الموقف الذى طرحته فى دعاوى الثلاث. وفى ذلك الوقت، فى مقالـة لـبول إرنسـت عـن الفـن البـيزنطى، وقعـت على إشارة إلى عمـل ريجـل وفورينجر. وعند هذا الأخير على وجه الخصوص وجدت تقريراً واضحاً على نحو غير عادى، يقوم على معرفة واسعة بتاريخ الفن، رأى يشـبه كثيراً الرأى الذى حاولت أن أصوغه. وهذا العام الأخير سمعته يحاضر وتحدثت معه قليلاً فى مؤتمر برلين لعلم الجمال. وما يلى هو، من الناحـية العملـية، ملخـص لآراء فورينجر.

- ٢ -

هـناك هذان النوعان المختلفان مـن الفـن. هناك أولاً الفن الذى هو طبـيعى فـى نظرك: الفن اليونانى والفـن الحديث منذ عصر النهضة. وفـى هـذه الفنون تجد أن الخطوط ناعمـة وحيوية. وهناك فنون أخرى كالفـن المصرى والهندى والبيزنطى حيـث يجنح كل شيء إلى أن يكون زاوياً وحيث تجنح الانحناءات إلى أن تكون عملية وهندسية وحيث تصوير الجسـم الإنسانى - على سبيل المثال - كثـيراً ما يكون غير حيوى تماماً، ومحـرفاً لـيتلاءم مع خطوط صلبة وأشكال تكعيبية من أنواع مختلفة.

فما صلة الاختلاف غير العادى بين هذه الفنون الهندسية والفنون التى اعتدنا أن نعجب بها؟ ولم لا تتم على شــىء مــن الصفات التى اعتدنا أن نجدها فى الفن؟

نسـتطيع علــى الفور أن نضع جانــباً فكــرة أن الاختلاف بين الفن القديــم والفــن الــتالى له راجع إلى اخــتلاف فــى المقــدرة، وفكرة أن الأشــكال الهندسية استخدمت لأنه لم تكن لدى الفنان المقدرة الفنية اللازمة لنحت التصوير الأكثر طبيعية للجسم. إن خصائص الفن القديم ليست راجعة إلــى العجــز، ففى مصر فى الوقت الــذى أبان النحت الصرحى فيه عن أسـلبة عظيمة عظمة أى شىء نجده فــى الفــن القديم كشف الفن المنزلى لهذه الفترة عن واقعية بالغة الادهاش. والمصــريون لــم يعل عليهم قط فى المقــدرة الفنية الخالصة على التحكم فى المواد الخام. ومن الواضح تماماً ان ما أنجزوه كان متعمداً.

ونحن إذن مضطرون إلى العودة إلى فكرة أن الفن الهندسى يختلف عن فنــنا لأن مــبدعى ذلــك الفن كانوا يضــعون نصب أعينهم هدفاً مختلفاً تماماً عن ذلك الذى كان يتبناه مبدعو فن أكثر طبيعية. إن الفكرة القائلة بأن الفــن إشــباع لحاجــة عقلية معينة وبالتالى انه عند النظر إلى عمل فنى مــن هذا النوع من الضرورى ليس فقــط أن نفكــر فى الموضوع نفسه وإنمــا فــى الرغبة التى يراد به أن يشبعها هى فكرة يصعب علينا جداً أن ندركهــا للســبب التالى: إن الجانب الذاتــى من الفن لا يفرض قط على انتباهنا، لأنه يتصادف أن الفنون التى نحن متعودون عليها، الفن الكلاسيكى وفنــنا، تمــتلك نفس العنصر الذاتى. وعلى ذلك فإنه لا يعن لنا قط أن الفن الكلاســيكى إشــباع لرغبة من بين رغبات أخرى ممكنة، حيث أننا نظن دائمــاً أن هذا الفن هو إشباع للرغبة التى ينبغى، حتماً، أن تكون وراء كل فــن. وهكذا نقيم التصوير الكلاسيكى وتصورنا نحن للفن على شكل مطلق ونــنظر إلــى كــل فــن قــبل الفن الكلاســيكى على انه ضروب ناقصة مــن النضال نحوه، وإلى كل ما بعده على أنه انحدار عنه.

إنه لمن الضرورى أن ندرك أن كــل فــن إنمــا يخلق لإشباع حاجة

خاصـة - ولأنـه عـندما تشبع هذه الرغبة فإنك تدعو العمل جميلاً: غير أنـه إذا كان المراد بالعمل أن يشبع رغـبة وحاجـة عقلية مختلفتين عن رغبتك وحاجتك أنت، فسيلوح لك - بالضـرورة - صـخرياً وبلا معنى. وطبـيعى أننا لا ندعو هذه الفنون الهندسية جميلة لأن الجمال فى نظرنا هو إشباع لحاجة معينة، وهذه الحاجة لا يسـتطيع الفن القديم قط أن يشرع فى إشباعها مما يلوح من موقفنا أكبر تحريف لا بد أنه كان فى نظر الناس الذيـن أخـرجوه على جمال وتحقيق لرغبة ما.

انظـر إذن إلـى الاختلاف بين هذين النوعين من وجهة النظر هذه.

خـذ أولاً الفن الذى هو طبيعى جـداً فـى نظرنا. فما الاتجاه الكامن وراءه، وأيـة حاجـة صـمم بحيث يشبعها؟

إن هـذا الفـن، باعتباره مقابلاً للفـن الهندسى، يمكن أن يوصف - علـى نطاق واسع - بأنه طبيعية أو واقعـية - مسـتخدمين هذه الكلمات بأوسع معانيها ومستبعدين تماماً مجرد محاكاة الطبيعة. إن منبع المتعة التى يستشـعرها الناظر إلى منتجات الفن الـذى من هذا النوع إنما هو شعور بالحـيوية المـتزايدة، وعملية هى ما يسميه الكتاب الألمان فى علم الجمال بالتقمص الوجدانى.

وربمـا كانت هذه العملية أعقد بعـض الشىء من أن أصفها بإيجاز هـنا ولكنـنا - إذا وضعنا الأمر فى صـيغة عامة - نستطيع أن نقول إن أى عمـل فـنى نجده جميلاً إنما هو موضـعة لمقدرتـنا الخاصة بالنشاط وحيويتنا. فقيمة خط أو صورة تتمثل فـى قـيمة الحياة التى تشتمل عليها، بالنسـبة لنا، ونضع الأمر على نحو أبسـط فنقول: إنه فى هذا الفن يوجد دائمـاً شعور بالميل إلى - الاستمتاع - بالصـور والحركات الموجودة فى الطبيعة. ومن الواضح - على ذلك - أن هذا الفن لا يمكن أن يقوم إلا بين شعب علاقته بالطبيعة الخارجية هى على نحو يسمح بهذا الشعور بالمتعة فى تأمله.

ولنتحول الآن إلى الفن الهندسى. مـن الواضح تماماً أنه لا يكشف عن اسـتمتاع بالطبـيعة ولا سعى وراء الحيوية. وصوره هى ما يمكن دائماً

أن يوصف بأنه صلب ولا حياة فيه. فالشكل المقيد للهرم وكبت الحياة فى الفسيفساء البيزنطية تبين أنه وراء هذه الفنون لا بد أنه قد كان ثمة دافع هو النقيض المباشر لذلك الذى يجد رضاء فى طبيعة الفن اليونانى وفن عصر النهضة:

وهذا هو ما يدعوه فورينجر بالميل إلى التجريد.

فما طبيعة هذا الاتجاه؟ وما وضع ذهن الشعب الذى سيسيطر على فنه؟

يمكن أن يوصف،على نحو عام جداً، بأنه شعور الانفصال فى وجه الطبيعة الخارجية. وعلى حين أن الفن الطبيعى هو نتيجة علاقة حلولية سعيدة بين الإنسان والعالم الخارجى فإن الميل إلى التجريد، على النقيض من ذلك، يحدث لدى الأجناس التى يكون موقفها من الطبيعة هو النقيض بالضبط لذلك. ومن الطبيعى أن هذا الشعور بالانفصال يتخذ صوراً مختلفة على المستويات المختلفة للثقافة.

خذ أولاً حالة الشعوب الأكثر بدائية. إنها تعيش فى عالم افتقاره إلى النظام وتحكميته الظاهرية لا بد أن يوحى إليها بخوف معين. وربما استطاع المرء أن يحصل على وصف أفضل لما لا بد أن يكون حالتهم الذهنية إذا هو قارنها بالخوف الذى يجعل بعض الناس عاجزين عن أن يعبروا أماكن مفتوحة. إن الخوف الذى أعنيه هنا، على أية حال، عقلى وليس فيزيقياً. فهم يسيطر عليهم ما يسميه فورينجر نوعاً من التهيب الروحى: "التهيب إزاء المكان فى وجه الخلط المتنوع والتحكمية اللذين يتسم بهما الوجود. وفى الفن تؤدى هذه الحالة الذهنية إلى رغبة فى خلق شكل هندسى تجريدى معين هو – باعتباره باقياً ودائماً – سيكون ملجأ من تدفق ولاتولم الطبيعة الخارجية. والحاجة التى وضعها الفن هنا ليست هى الابتهاج بصور الطبيعة، الذى هو مميز لكل الفنون الحيوية، وإنما هو العكس بالضبط. ففى إعادة إنتاج الموضوعات الطبيعية ثمة محاولة لتنقيتها من صفاتها الحية المميزة بغية جعلها ضرورية وغير متحركة. ويترجم التغير إلى شىء ثابت وضرورى. وهذا يؤدى إلى خطوط

صــارمة وصــور متبلورة ميتة لأن الانتظام الهندسي الخالص يمنح متعة معيـنة للبشــر الذى أتعبهم غموض المظاهــر الخارجية. والخط الهندسي شيء متميز بصورة مطلقة عن الخلط والفوضــى والتفاصــيل العارضــة للأشياء الموجودة.

وينــبغي لى أن أوضح أن هذه الحالــة من الخوف ليست بأى معنى فرضــاً مســبقاً ضرورياً للميل إلى التجريد. فالغرض المسبق الضرورى هــو فكرة عدم التوافق أو الانفصال بين الإنسان والطبيعة. ولدى الشعوب التى من قبيل الهنود والبيزنطيين يتخذ هــذا الشعور بالانفصال شكلاً مختلفاً تماماً.

ونلخص، إذن، هذه النظرة إلى الفــن: إنها لا يمكن أن تفهم فى حد ذاتهــا وإنما ينبغى أن تؤخذ كعنصر فــى عملية عامة للتكيف بين الإنسان والعالم الخارجي. وطابع هذه العلاقة يقــرر طــابع الفــن. وإذا كان هناك اخــتلاف فــى "الطاقة" بين الإنسان والعــالم الخــارجي، وإذا كانا على مســتويين مختلفيــن، بحيــث تكون العلاقة بينهما - إذا جاز لنا استخدام هــذا التعبــير - قطعاً مائلاً منحدراً، فــإن التكــيف بيــنهما فى الفن يتخذ صــورة ميل إلى التجريد. أما إذا لم يكــن هناك، على العكس، تنافر بين الإنســان والعالم الخارجي، وإذا كانا كلاهمــا علــى نفس المستوى، الذى علــيه يشــعر الإنسان بأنه متحد مع الطبــيعة وليس منفصلاً عنها، فإنك تحصل على فن طبيعي.

وعلــى ذلــك فإن فن شعب من الشــعوب خلــيق بأن يجرى موازياً لفلسفته ونظرته العامة إلى العالم. إنه ســجل لطبيعة التعارض بين الإنسان والعــالم. وعلى ذلك فإن كل جنس، نتــيجة لموقفه وشخصيته، ميال إلى أحــد هذين الاتجاهين وفنه خليق بأن يعطيك مفتاحاً لسيكولوجيته.

ومــن الســهل أن نتتــبع هذه التغيرات المتوازية. وقد تحدثت عن ذلــك الشــعور بالتهيب إزاء المكان الذى أنتج الميل إلى التجريد فى الفن البدائي. وقد كان هذا الميل خليقاً بأن يكــون مســتحيلاً فــى حالــة شعب كالــيونان فــى الوقت الذى كانوا قد تحــرروا فــيه أخــيراً من العناصر الشــرقية لأصــولهم ولم يتجهوا إلى

الاتجاهـات الشرقية من جديد. ولدى شعب كهذا تجد شعوراً بالثقة فى وجه العـالم يعبر عن نفسه فى الدين على شكل إضفاء للطابع البشرى على نحو معين. والشعور بالتنافر مع العالم قد قضـت علـيه أوضاع ملائمة معينة والمعرفة المتزايدة (العقلانية). وعلى ذلك فإنك تستطيع أن تتحدث هنا عن فترة دينية كلاسيكية مثلما تتحدث عن فـترة فنية كلاسيكية. إن كليهما ليسا سوى مظهرين مختلفين لنفس التصور الكلاسيكى الذى عرفه جوته بأنه ذلك الذى فيه الإنسان "يشعر بنفسه واحداً مـع الطبـيعة وبالتالى لا ينظر إلى العـالم الخارجى كشىء غريب وإنما كشـىء يعـرف أنه يجاوب مشاعره الخاصة."

وفى حالة الشرقيين فإن الشعور بالانفصـال عـن العالم لم يكن يمكن استبعاده بالمعرفة. لقد كان شعورهم بـالوجود الذى لا يسبر له غور أكبر مـن شـعور الإغريق. إن الرضاء بالمظاهر مقصور على أوروبا. ففيها وحدها عبر عن الفكرة المجردة فوق الإنسـانية للمقدس من طريق التمثيل المبتذل. وليس هناك معرفة يمكنها أن تقلـل من خوف الهندى النظرى من العـالم، حيث أنه ليس كما فى حالة الإنسـان البدائى أمام المعرفة وإنما فوقها. وبالتالى فقد ظل فنهم هندسياً.

وفـى ضـوء هـذا الميل إلى التجريد أريد أن أتناول الفن الحديث. ومهما يكن من أمر فإننى قبل أن أفعل هذا أريد أن أجعل الاتجاه أوضح بأن أذكـر بعض الأمثلة الفنية لعمله فى النحت.

فـى محاولة الفنان الابتعاد عن تدفق الوجود ثمة محاولة لأن يخلق – علـى النقـيض منه – فردية مادية مغلقـة علـى ذاتها بصورة مطلقة. والتجريد أصعب فى المستدير منه فى المسـطح. فبثلاثة أبعاد نحصل على نسـبية وغمـوض المظهر. وقطعة النحت فى استدارتها تلوح ضائعة فى سـياقها كالموضـوع الطبيعى نفسه. وعلى ذلك فإن الأسلبة المستخدمة فى المسـتدير أكبر منها فى النقش. وفى النحـت الـيونانى القديم على سبيل المثال نجد أن الأذرع مجاورة للجسم، وأى تقسـيم للسـطح يتجنـب بقدر المستطاع والتقسيمات والإبانات التى لا سبيل لتجنبها تقدم دون تفصيل. لقد

كانت الآلية الأولى على الدوام تجريدات خالصة دون أى شبه بالحياة. وأى إضعاف لهذه الصور التجريدية والتقريبات من الواقع قد كان بحيث يسمح بدخول التغير والحياة ومن ثم يفعل ما يراد تجنبه - لقد كان خليقاً بأن ينتزع الشيء من الأبدية ويضعه فى الزمان. وفى الفن الصرحى يستخدم التجريدى واللا عضوى دائماً لجعل العضوى يلوح باقياً وأبدياً. وأول قاعدة للفن الصرحى ينبغى أن تكون إحاطة قوية للأشكال التكعيبية. وإنه لمن السخف أن نظن أن البنائين الذين نحتوا وجه شكل قديم لم يكونوا يملكون المقدرة على فصل الأذرع أو السيقان عن الجسد. والحقيقة الماثلة فى أنهم فعلوا ذلك فيما بعد فى الفن اليونانى الكلاسيكى لم تكن راجعة إلى تقدم فى المقدرة الفنية. لقد خلف اليونان وراءهم حدة هذه الأشكال التكعيبية واستبدلوا بالمجرد العضوى لأنه ببساطة عندما تغير اتجاههم إزاء العالم تغيرت نواياهم. وإذ وصلوا إلى نوع من العقلانية المتفائلة لم يعودوا يشعرون بأى رغبة فى التجريد. ولم يخلقوا آلهة كتلك الآلهة الأولى لأنهم لم يعودوا يملكون أى حدة دينية.

وعندما نتحول إلى الفن المصرى نجد أنه فى محاولة الفرار من أى شيء قد يوحى بالنسبى وغير الباقى يوجد دائماً نفس الاتجاه إلى جعل كل السطوح مسطحة بقدر المستطاع. وفى الأشكال الجالسة فإن السيقان والجسم تكون كتلة تكعيبية لا يظهر منها سوى الكتفين والرأس كإفراد ضرورى. ومعالجة القماش والشعر ليست سوى مثال آخر لهذه الرغبة فى جعل ما هو مرن وغير باق، على أوضح نحو، يلوح ثابتاً.

- ٣ -

والآن أصل إلى تطبيق التفرقة التى أقمتها بهذا التفصيل بين الفن الهندسى والحيوى على ما يجرى فى اللحظة الحاضرة.

وإذا كانت الحجة التى تابعتها صحيحة فإنى أكون ملتزماً بتقريرين.

١) .... ان فناً هندسياً جديداً ينبثق يمكن اعتباره مختلفاً من حيث النوع عن الفن الذى سبقه

حيث انه أقرب كثيراً إلى الفنون الهندسية للماضى.

٢) . . . ان هـذا التغـير من الفن الحـيوى إلى الهندسى هو نتاج وسـيكون مصحوباً بتغير معين فـى الحساسية وتغير معين فى الاتجـاه العـام وان هذا الاتجاه الجديـد سيكون مختلفاً من حيث النوع عن النزعة الإنسانية التى سـادت مـن عصر النهضة إلى الآن، وسـيكون له أقيسة تمثيل معينة مع الاتجاه الذى كان الفن الهندسى تعبيراً عنه فى الماضى.

ومـن الطبيعى أن كلا من هذين التقريريـن المندفعيـن يسـبق كثيراً الحقائق ومقدرتى على إثباتهما. وعلى ذلـك فينـبغى على هنا أن أقدم نفس الـتحفظ والـتحذير بخصـوص كلا التقريرين. على الرغم من أن كلا من الروح الجديدة والفن الهندسى الجديدة سـتكون بينهما أقيسة تمثيل معينة مع الفـترات المناظرة لهما فى الماضى فإنـه لا يجـب أن يظن، للحظة، أن هناك ما هو أكثر من قياس تمثيل هنا. ومـن المحـتمل أن الفـن الهندسى الجديـد، فى نهاية المطاف، لن يشبه بـأدنى درجة الفن القديم ولا سيكون الاتجـاه الجديد إزاء العالم شبيهاً جداً بالاتجاه البيزنطى مثلاً. أما عن الذى سـيلغانه كلاهما، فعلاً، فمن السخف كمـا هـو واضح أن أحاول أن أقول هـذا. وسيكون من الأسخف محاولة فعل هذا فى حالة الاتجاه العام منه فى حالة الفن نفسه. ذلك ان من معتقداتى عـند بداية هذه المقالة أن ذهن المرء هو من الانغماس فى فكر ولغة فترته لدرجـة أن المرء لا يستطيع إدراك تصدع هذه الفترة إلا فى منطقة كالفن هى – عندما يتركز ذهن الإنسان على الفكـر نفسـه – ضرب من النشاط الجانبى.

ولـيس بوسـع الإنسان أن يقوم بأكثر من تخمينات معينة عن الاتجاه الجديد باستخدام القياس. خذ اتجاهين آخرين من اتجاهات الماضى سارا مع الفـن الهندسـى: البدائى والبيزنطى مـثلاً. إن ثمـة شبهاً معيناً واختلافاً معيـناً مـن حيث صلتهما بالإنسان والعـالم الخارجى. فالبدائى ينبع مما سميناه ضرباً من التهيب العقلى إزاء المكان هو، فى الحقيقة، اتجاه خوف إزاء العـالم. أما البيزنطى فينبع مما

يمكن أن يسمى، دون دقة، ضرباً من الازدراء للعالم. وعلى الرغم من أن هذين الاتجاهين يختلفان كثيراً، فإن ثمة عنصراً مشتركاً فى فكرة الانفصال باعتبارها مضادة للشعور الأكثر صميمية نحو العالم فى الفكر الكلاسيكى وفكر عصر النهضة. وبالمقارنة مع التفاؤلية المسطحة والتافهة للإيمان بالتقدم فإن الاتجاه الجديد قد يكون، بمعنى معين، لا إنسانياً وتشاؤمياً، وعلى ذلك فإن تشاؤميته لن تكون رافضة للعالم بالمعنى الذى كانه الفن البيزنطى.

غير أن المرء يكون على أرض أصلب كثيراً عندما يتناول الفن نفسه. فعلى أى أساس يقيم الإنسان هذا الاعتقاد بأن فناً هندسياً جديداً آخذ فى الظهور؟ هناك أولاً البرهان الأكثر سلبية والذى يقدمه تغير الذوق.

إنك تجد اهتماماً غير عادى بالفنون المشابهة فى المستقبل، بالنحت الهندى والفن البيزنطى والفن القديم عموماً. وليس هذا الاهتمام – كما كان من قبل – مجرد اهتمام أثرى. فالأشياء تحب مباشرة، وتقريباً كما كان يحبها الناس الذين صنعوها، باعتبارها تعبيرات مباشرة عن اتجاه تود أن تعبر عنه. ولست أظن للحظة أن هذا عن وعى. فأنا أظن أنه تحت تأثير تصور زائف لطبيعة الفن، فإن أغلب الناس – حتى حين يشعرون به – يزيفون تذوقهم الحقيقى بالمصطلح اللفظى الذى يستخدمونه – ساذج ومستجد وجانبية الغريب، وما إلى ذلك.

وثمة برهان ثان وأكثر إيجابية يوجد فى الخلق الفعلى لفن هندسى حديث جديد.

وأنت تجد فى الوقت الحاضر فى أوربا خلطاً غير عادى فى الفن وانشقاقاً تاماً على التقاليد. وهو من الارباك بحيث أن أغلب الناس يضعونه فى كتلة واحدة ولا يعون أنه فى الحقيقة مؤلف من عناصر كثيرة متميزة بل ومتعارضة، لكونه حركة مركبة من أجزاء لا تعدو أن تكون رجعية، أجزاء ميتة، وليس فيها سوى جزء واحد يحتوى على إمكانية التطور. وعلى ذلك فإنى عندما أتحدث عن فن معقد جديد لا أفكر فى الحركة بأكملها، وإنما أتحدث عن عنصر واحد يلوح أنه يصلب تدريجياً

ويفصل ذاته عن باقى العناصر. ولست أريد أن يظن أى إنسان، على سبيل المثال، أننى أتحدث عن المستقبلية التى هى - بشكلها المنطقى - النقيض بالضبط للفن الذى أصفه، لكونها تأليهاً للتدفق وآخر ازدهار للانطباعية - وأنا أستبعد أيضاً أشياء كثيرة ربما كانت - كما سأحاول أن أبين فيما بعد - تمهيدات ضرورية لهذا الفن ولكنها الآن تجوزت: وأغلب الأعمال فى الحقيقة، التى يتضمنها اصطلاح ما بعد الانطباعية: جوجان وميلول وبرانكوزى.

ولو سمح المجال لشرحت لماذا أستبعد أيضاً عناصر معينة من التكعيبية وما قد يكون لى أن أدعوه بالتكعيبية التحليلية - ونظريات التفسير التى تجدها عند متزينجر مثلاً.

- ٤ -

وقبل أن أتناول فعلاً هذه الأعمال ينبغى أن أتحفظ فيما قلته بعض الشىء. لقد وضعت الأمر بصورة أقرب إلى الجسامة حين تحدثت عن الاتجاه العام الجديد. وربما كان هذا تناولاً للموضوع على مستوى خاطئ. وقد كان من الممكن تماماً لهذا التغير أن يحدث بدون أن يعى الفنانون أنفسهم هذا التغير فى الاتجاه العام إزاء العالم. وعندما أقول "واع" فإنما أعنى واع على هذه الصورة المصاغة والأدبية. وقد كان تغير الاتجاه خليقاً بأن يحدث، ولكنه قد كان بحيث لا يتكشف إلا فى تغير معين فى حساسية الفنان وبقدر ما يعبر عن نفسه بالكلمات وفى تغير معين فى المعجم اللفظى. وتغير الاتجاه يكشف عن نفسه فى تغير الصفات التى يستخدمها الإنسان، ربما على نحو مفكك، للتعبير عن إعجابه بالعمل الذى يعجبه. إن أغلبنا لا يستطيع تقرير موقفنا ونحن نستخدم صفات هى فى حد ذاتها لا تشرح ما نعنيه ولكنها - بالنسبة لمجموعة فى فترة معينة، وبواسطة ضرب من الاتفاق المضمر - تغدو "حاملة" أو "رافعة" الاتجاه الجديد المعقد الذى ندرك جميعاً أننا مشتركون فيه ولكننا لا نستطيع أن نصفه أو نحلله. وفى الوقت الحاضر نجد هذا التغيير متمثلاً فى القيمة التى تمنح صفات معينة.

فـبدلاً من الصفات التى مثل: رشيق، جمـيل إلـخ . . . نجد صفات مثل: متقشـف، آلـى، واضـح الخطوط، مجـردة، مسـتخدمة للتعبـير عـن الاعجاب.

وإذا نحينا جانباً كل هذا الحديث عـن "اتجاه جديد" قد لا يكون الفنان، فـى بعـض الحالات، واعياً به على الإطلاق، فما طبيعة الحساسية الجديدة التى تكشف عن نفسها فى هذا التغير فـى الصـفات؟ إننا لو وضعنا الأمر بـأدنى مصطلحاته، وهى على وجه الـتحديد أن الإنسان ليس على وعى بأى تغير فى الهدف، وإنما يشعر فقط بأنـه يفضـل أشكالاً معينة وصوراً معيـنة إلخ ... وأن علمه قد صاغه ذلـك التغـير فى الحساسية، فما هى طبـيعة ذلك التغير فى الحساسية فى الوقت الحاضر؟ إذا عبرنا عن الأمر عمومـاً، فـيلوح أن ثمـة رغبة فى التقشـف والـتجرد، ونضـالاً نحو التركيب والابتعاد عن خلط وفوضى الطبيعة والأشياء الطبيعية. خذ مسألة عينـية باستخدام الخط والسطح. فى كـل فـن مـنذ عصر النهضة كانت الخطوط المستخدمة هى ما يمكن أن يسـمى خطوطـاً حـيوية. وفى كل منحـنى يوجـد تنويع تجريبى معين يجعـل المنحـنى غـير آلـى. ومن الواضح أن الخطوط قد رسمتها يد لا آلـة. وأنت تجد رسكين يقول إنه ما مـن فـنان أمكـنه أن يرسـم خطاً مسـتقيماً. وبقدر ما تمضى الحساسية فـإنك تجـد نكوصاً عن أى شىء له مظهر الآلية. افرض أن فناناً عليه أن يرسـم جـزءاً من آلة، حيث منحنى معيـن ينـتج عـن تقـاطع سـطح وأسـطوانة. إنه ما يكمن فى غرض الآلـة ومن الواضح أن نية المهندس هـى أن يكـون الخط منحنى كاملاً وآلـياً. والفـنان فى رسمه السطحين وتقاطعهما خليق بأن ينكص عن إعادة إخـراج هـذه الدقـة الآلية، وخليق بالغريـزة أن يلـتقط كـل الخدوش العارضة التى تجعل المنحنى تجريبياً وتقضى على طابعه الهندسى والآلى. وفـى الفن الجديد – على العكس من ذلـك – لا يوجد أى نكوص من هذا الـنوع. والأحـرى أن فيه رغبة فى تجنـب الخطوط والسطوح التى تلوح مـبهجة وعضـوية، وفـى استخدام خطوط نظيفة واضحة المعالم وآلية.

وسـنجد فنانين يعبرون عن إعجابهم برسـوم المهندسـين حيث الخطوط نظيفة والمنحنيات هندسية كلها واللون - موضوعاً ليبين شكل اسطوانة على سبيل المثال - متدرج على نحو آلى بصـور مطلقـة. وستجد نحاتاً يكره النوع المبهج من الغشاء الذى يرسخ، مـع الزمن، على برونز قديم ويعبر عـن إعجابه بالسطح الصلب النظيف لـذراع مكبس. وإذا اعتبرنا هذا، فى الحقيقة، الحساسية الجديدة ونظرنا إليه على أنه قمة عملية التصدع والتحور فـى الفـن، وهى العملية التى أخذت تـتقدم منذ الانطباعيين، فيلوح لى أن تـاريخ العشرين سنة الأخيرة سيغدو أقـرب إلى الفهم. وهذا يمكن المرء فجـأة من أن ينظر إلى المسألة على ضوء جديد.

ولنضـع المسألة على نحو قبلى. إنـنا إذا سـلمنا بالمقدمـة القائلة إن اتجاهاً جديداً يتحدد بالتدريج، فما الذى نـتوقع أنه سوف يحدث؟ وللمساعدة على إعادة التركيب هذه، تذكر ما قيل عـن العلاقـة بيـن الفنون الهندسية المتنوعة فى الماضى عند بداية القسم الأخير من مقالتى، من أنه توجد دائماً عناصر معينة مشتركة، وأيضاً أن كل فترة لها خصائصها النوعية الخاصة بهـا. إن هذا الفن الجديد، الذى كانت الأشـياء تتجه إليه، قد كان مقدراً له إذن أن تكـون فـيه عناصـر معينة مشـتركة مع الفنون الهندسية القديمة فـى الماضـى غير أنه لما كان فى الوقـت ذاته فناناً ينبثق اليوم فإنه من الضـرورى أن يكشـف عن صفات أصـيلة وفريدة معينة ترجع إلى تلك الحقيقة. انظر إذن إلى بداية الحركة. لـيس بمقـدور أى إنسان عند بداية حركة من هذا النوع أن يكون لديه أى تصور واضح لقمتها النهائية - فذاك خلـيق بأن يكون سبقاً لنتيجة عملية خلـق. وبـأى مـن عنصـرى الفن الهندسـى الجديـد - العنصـر الذى يشـترك فيه مع الفنون المشابهة فى الماضـى، أو ذلـك الذى هو نوعى وخـاص به - يحتمل أن يكون الفنان علـى وعـى عند بداية الحركة؟ من الواضح تماماً أنه سيكون على وعى بـتلك العناصر التى توجد أيضاً فى الماضى. وهنا إذن تجد تفسير الحقيقة الـتى ربمـا تكون قد حيرت بعض الـناس. إن فـناً جديداً وحديثاً، كان

مقـدراً له أن ينتهى باستخدام تنظيم تركيـبى شـبيه بالآلات يبدأ بما لاح أشـبه بعـودة رومانسـية إلى الفن المتبرير النهائى، مستلهماً – بوضوح – ضرباً من الحنين للماضى.

وثمـة سبب آخر يدعم الميل إلى القديـم هـو صـعوبة أن نجد، على الفـور، مـنهجاً مناسباً فى التعبير. فعلـى الرغم من أن الفنان يشعر بأنه لا بد أن يكون قد استغنى عن وسائل التعبـير المعاصـرة، فإنـه ليس من السهل إيجاد منهج جديد أكثر ملائمة – والطـريق من النية إلى التعبير لا يسـتبين بطريقة طبيعية، من الداخل إلى الخارج، إذا جاز لى استخدام هذا التعبير. وعلى الإنسان أولاً أن يجد له موطـأ قـدم فـى هذا العالم الغريب والخـارجى عن التعبير المادى، عند نقطـة قـرب النقطة التى هو متجه إلـيها. وعليه أن ينتفع ببعض وسائل التعبـير الموجـودة فعلاً ويعمل منها نحـو تلـك الـتى تعبر عن تصوره الشخصى الخاص على نحو أكثر دقة وطبيعية. وما حدث إذن قد كان هذا: إن تغـيراً معيناً فى الاتجاه قد حدث وبـدأ مـن الناحـية السلبية بشعور بالسـخط علـى – ورد الفعل ضد – الفـن الموجـود. لو أنت تجد انشقاقاً علـى مـناهج التعبـير المعاصرة، واتجاهـاً جديداً وإدراكاً أحدّ للأشياء يناضـل من أجل التعبير، ولما كانت هـذه الحدة – أساساً – هى من نوع الحـدة المعـبر عنها فى فنون قديمة معيـنة، فإنهـا – على نحو طبيعى ومشروع تماماً – قد وجدت موطناً لها فى هذه الصيغ القديمة وإن تكن باقية. وعلـى ذلك فان أسلوباً قديماً معيناً – كما انه، فى البداية، يساعد الفنان رغم انه قد يدحضه فيما بعد – يكاد يكون مـرحلة ضرورية فى الإعداد لحركة جديدة.

ويلوح لى أن هذا خير سبيل لكى نصـف ونفهـم الحركة التى حملت بطاقة ما بعد الانطباعية ملصقة عليها فـى انجلـترا. ورغـم انه ربما أن الفنانين الأفراد لذلك العصر ما كانوا ليمضـوا إلى أبعد مما فعلوا، فإننا إذا نظـرنا إليهم من وجهة النظر العامة هذه، فالأفضل هو أن ننظر إليهم على أنهـم المرحلة التمهيدية والمؤقتة من التجريـب لإعـداد مـنهج ملائم من التعبير لحساسية جديدة وأحدّ. وليس

من الضروري أن نفعل أكثر من أن نذكر مثلاً واضحاً كجوجان.

وحالة سيزان أهم لأنه منه قد تطورت المرحلة الثانية من الحركة التي سميتها التكعيبية التحليلية. وهي أيضاً شائعة لأننا لم ندرك إلا حديثاً كم أن سيزان كان يختلف جذرياً عن كل معاصريه الانطباعيين. لقد قام برد فعل ضد سيولتهم. وكان يريد، كما قال، أن نصنع من الانطباعية شيئاً صلباً وباقياً كالفن القديم.

وقبل أن أعلق على هذا ينبغي أن أذكركم مرة أخرى بالتفرقة التي استخدمتها بين الطبيعة والتجريد. وأنا أريد أن أوضح أنه حتى في فترة من الفن الطبيعي والحيوي فإن ظلاً معيناً من الميل إلى التجريد يظل باقياً على شكل تكوين شكلي: إن بعض أنواع التكوين محاولات لجعل العضوي يلوح صلباً وباقياً. وفي أغلب المناظر الخلوية بطبيعة الحال فإن التكوين يكون إيقاعياً وليس شكلياً بهذا المعنى المتطرف، وبذلك فإنه ليس تعبيراً عن اتجاه إلى التجريد. وبهذه الحقيقة في ذهنك، انظر إلى واحدة من أحدث صور سيزان "نساء يستحممن"، حيث كل الخطوط قد وضعت على شكل هرمي والنساء قد حرفن ليلائمن هذا الشكل. إنك، إذا كنت متعوداً على أن تبحث عن تكوين إيقاعي مبهج في الصورة، سينفرك أكثر مما يجتذبك هذا التكوين الهرمي. فالشكل منور بشدة، وهندسي من حيث الطابع، لدرجة انه يكاد يرفع الرسم من مجال الفن "الحيوي" إلى مجال الفن التجريدي. إنه أقرب كثيراً إلى التكوين الذي تجده في الفسيفساء البيزنطية (للامبراطورة تيودورا) في رافينا، منه إلى شيء يمكنك العثور عليه في فن عصر النهضة.

وإذا أنت أنكرت وجود "ميل إلى التجريد"، على الإطلاق، في الفن، فسيكون من الطبيعي أن تنكر ظهوره الواضح عند سيزان. وستقول إن تبسيطاته لمسطحات (نمت منها التكعيبية بطبيعة الحال) لا ترجع إلى أي "ميل إلى التجريد" وإنما هي نتيجة لجهود لإعطاء نوع من الواقعية أشد صلابة في الموضوع.

وستؤكد انه عندما قال سيزان إن صور الطبيعية يمكن ردها إلى المخروط والاسطوانة والكرة فإنما

كان يعني شيئاً مختلفاً تماماً عن المعنى الواضح لكلماته. وهذه الإساءة لفهم سيزان تنتج عن الحقيقة الماثلة في انك قد رفضت أن ترى الحقيقة الواضحة وهي أن لديه إشارة إلى ذلك "الميل إلى التجريد" الموجود في فنون معينة للماضي. وليس الفرق بين استخدام المسطحات عند سيزان واستخدامها عند التكعيبيين أنفسهم هو الفرق بين تبسيط قائم على ملاحظة الطبيعة ومجرد تلاعب بالصيغ. فكلا التبسطين قائم على البحث في الطبيعة، ولكن قيمتها بالنسبة للفنان لا تكمن في منشأهما وإنما في الطريقة التي يستخدمان بها.

وهذه – فيما أظن – هي الطريقة التي ينبغي للمرء أن ينظر بها إلى هؤلاء المصورين، بغض النظر عن الصفات التي يظهرونها كمصورين ينتمون إلى الفترة الحيوية الماضية من فن التصوير. إنهم شاتقون بالنسبة لمناعباعتبارهم يبينون أول انبثاق تدريجي – في حالة تجريب – لهذا الفن الهندسي الجديد الذي سيخلفه اتجاه إلى التجريد. ويجمل بي الآن أن أحاول تحديد خصائص الفن الجديد إذ تنبثق من هذه المرحلة التجريبية، غير أن ذلك أمر يصعب على القيام به حيث ان الشيء نفسه ما زال، إلى درجة كبيرة، تجريبياً. ولست أستطيع أن أقول ما الذي سيصنعه الفنانون بهذا المنهج. فإن تركيب هذا هو عملهم لا عملي. وهذا هو الشيء المضحك في الموضوع. وأنا شخصياً أنتظر تطور هذا الفن بأكبر درجة من نفاد الصبر. وشعوري نحو المسألة هو كما يلي: إني أنظر إلى أغلب الصور التكعيبية بشعور معين من الاكتئاب. فهي، من وجهة نظر معينة، مختلطة. ولو سمح لي أن أتصرف ضد مبادئي الخاصة دقيقة، وأن أصف الأشياء المجردة بمجاز مستعار من الحياة العضوية، فسأقول إنها تبدو أقرب إلى الأجنة، وأعتقد انها سرعان ما ستتضح وتغدو واضحة. وأنا أصور ما سيحدث على هذا النحو: إن رجلاً يبدو شكله – إذا جاز لي أن أقول هذا – معتماً في التبن، يقف ويهز التبن عن نفسه ويتقدم ليمشي بمعنى انه يتقدم ليفعل شيئاً. ونترك الاستعارة فنقول: إن التكعيبية تكف عن أن تكون تحليلية

وتتحول إلى فن هندسي تركيبي.
والعناصر والمنهج الذي توصلنا إليه بصبر، من طريق التحليل، تبدأ في أن تستخدم. وإذا أردت مثالاً عينياً للاختلاف الذي أعنيه فقارن العمل الممثل في كتاب مترنجر عن التكعيبية بعمل المستر إيستين والمستر لويس. ويلوح لي ان هذا الاختلاف مهم لهذا السبب: هناك الكثيرون الذين يمكنهم، إذا شرح الأمر لهم، أن يفهموا ما الذي يحاول التكعيبيون الأوائل أن يفعلوه. إنهم يتبعون نوع التحليل الذي صنعوه ولكنهم لا يستطيعون أن يروا كيف يستمر، أو كيف يمكن أن يتطور إلى فن جديد. أو إننا أعتقد أن هذا هو في الواقع منبع الشعور المتحير لأغلب الناس عندما يواجههم مثل هذا الفن.

- ٥ -

وفي الختام فقد يكون لي أن أغامر ببعض التخمينات عن الطبيعة المحتملة للطابع النوعي والفريد الذي سيفرق بين هذا الفن الهندسي الجديد وأسلافه. وبقدر ما يستطع الإنسان أن يرى فإن الاتجاه الجديد "الاتجاه إلى التجريد" لن يبلغ ذروته بالأشكال الهندسية البسيطة الموجودة في الفن القديم قدر ما سيبلغها في الأشكال الأكثر تعقيداً المرتبطة في أذهاننا بفكرة الآلية. وفي هذا الارتباط بالآلية يحتمل أن نجد الصفة النوعية الفارقة للفن الجديد. وإنه لمن الصعب أن نحدد على الوجه الأمثل في الوقت الحاضر ما ستكونه هذه الصلة بالآلية. إنه ليس لها صلة، من أي نوع، بالفكرة السطحية عن انه يجب على الإنسان ان يُجمل الآلية. وهي ليست مسألة معالجة للآلية في الروح ولمناهج الفن المقصود وإنما لخلق فن جديد له تنظيم وتحكمه مبادئ تتمثل في الوقت الحاضر، دون قصد، إذا كان لي أن أستخدم هذا التعبير، في الآلية. وليس من الضروري أن أكرر عند هذه المرحلة من المناقشة أنه لن يهدف إلى إشباع تلك الحاجة العقلية الخاصة التي تؤدي في الفن الحيوي إلى إنتاج ما نسميه بالجمال. إنه يهدف إلى إشباع حاجة عقلية مختلفة تماماً: وعلى ذلك فإنه عندما يتحدث المستر روجر فراي، مثلما فعل حديثاً، عن "الآلية باعتبارها جميلة

جمـال الـوردة" فإنه يكشف عما قد اتضح من عمله وهو انه ليس لديه أى تصـور لهـذا الفـن الجديد وانه فى الحقـيقة لا يعدو أن يكون مسرفاً فى العاطفية كثير اللغو.

وهـذا الـربط بين الفن والآلية يوحـى بكـل أنواع المشاكل. فماذا ستكون العلاقة بين الفنان والمهندس؟ فى الوقت الحاضر فإن الفنان لا يعدو أن يكـون متلقـياً بالنسبة للآلية. إنه يعجـب إعجابـاً سـلبياً، على سبيل المثال، بتركيبات الصلب الفائقة التى تكـون هياكل المبانى الحديثة، والتى يعتبر إدراجها التدريجى داخل غلاف طفيلى من الحجر أحد المآسى اليومية الـتى تشـهد فى شوارع لندن. فهل سيظل الفنان سلبياً دائماً أم انه سيقوم بـدور أكـثر إيجابية؟ إن حل مشكلة العلاقـة بيـن الفن والآلية يمكن أن يلاحـظ فى الوقت الحاضر على عدة أنحـاء غريـبة. فإلى جانب الاهتمام بالآلـية نفسها نجد محاولة لأن تخلق فـى الفن تركيبات تنظيمها يشبه جداً ذلـك الذى نجده فى الآلات. وأغلب تصـاوير بيكاسو، على سبيل المثال، مهما تكن البطاقات التى تعلق عليها، هى فى أعماقها دراسات لنوع خاص من الآلية.

غير ان هنا اعتراضاً من الواضح انـه مشـروع تماماً يمكن أن يثار، فالرغـبة فـى خلق شىء آلى، بهذا المعنى، قد يسلم بأنها مفهومة، ولكن السـؤال يظل: "لماذا نستخدم الجسم الإنسـانى فـى هذا الفن؟ ولم نجعله يلـوح كآلة؟" إن من تعودوا على فن حيوى والذين أساس تذوقهم للفهم هو ما دعوته بالتقمص الوجدانى، والذين بالـتالى يسـتمدون المتعة من إعادة إنتاج التفاصيل الفعلية للحياة، ينفرهم فن نجد فيه أن شيئاً يراد به ان يكون جسـداً يـترك كـل هـذه التفاصيل والصفات التى يتوقعونها.

خـذ على سبيل المثال واحدة من صـور المسـتر ونـدام لويس. من الواضـح أن الاهـتمام الوحيد للفنان بالجسـم الإنسـانى إنمـا يتمثل فى علاقات آلية مجردة قليلة ندركها فيه: الذراع كرافعة وما إلى ذلك. فالشغف باللحم الحى من حيث هو كذلك، وبكل التفاصـيل التى تجعله حيوياً – وهذا مـبهج – والتى نحب أن نراها يعاد إخراجها، غائب عنه تماماً.

غـير انـه إذا كان التقسيم الذى أصـررت علـيه في هذه المقالة – القسمة بين الاتجاهين المختلفين اللذين ينـتجان نوعيـن مختلفين من الفن – صحيحاً، فإن هذا الاعتراض يتداعى أرضاً. إن ما تجده فى لوحات المستر لويـس هو ما تجده دائماً فى أى فن هندسى. فكل فن من هذا النوع يحيل العضـوى إلـى شىء غير عضوى ويحـاول أن يترجم المتغير والمحدود إلـى شىء غير محدود وضرورى. والمسألة بسيطة تماماً، ذلك انه مهما كانت الرغبة فى التجريد قوية، فإنه لا يمكـن إشباعها بإعادة إخراج الصور التى لا تعدو أن تكون غير عضوية. إن مكعـباً كاملاً يلوح ثابتاً بالمقارنة مع تدفق المظاهر، ولكن المرء يُغتفر لـه إذا لـم يشعر بأى اهتمام خاص بأبدية المكعب: غير انك إذا استطعت أن تصنع الإنسان على شكل هندسى، يرفعه من عرضه العضوى، فإنه الآن يكـون مختلفاً. وفى سعيك وراء مثل هـذا الهـدف فإنك – حتمياً بطبيعة الحال – تضحى بالمتعة الناجمة عن إعادة إخراج ما هو طبيعى.

وثمـة مثال آخر طيب هو آخر عمل لمستر إيستين: رسوم النحت في الغـرفة الأولـى لمعرضـه: إن موضـوعاتها كلهـا متصلة بالميلاد. ويعـترض علـيها لأنها عولجت بما يسر النقاد أن يسموه بطريقة تكعيبية. غـير أن هذا يلوح لى مثالاً غاية فى التشـويق لما كنت أتحدث عنه الآن. إن المـيل إلـى التجريد والرغبة فى تحويـل العضـوى إلى شىء صلب وباق يعمل هنا، لا على شىء بسيط، كذلـك الذى تجده فى الأعمال الأقدم عهـداً، وإنمـا هو شىء أعقد بكثير. وهـو، علـى أية حال، نفس الاتجاه يعمـل فـى كليهما. والتجريد أعظم بكثـير فى الحالة الثانية لأن التوليد، الذى هو عين لباب كل الصفات التى دعوناهـا هنا عضوية، قد تحول إلى شـىء فـى مثل صلابة وبناء الشكل الهندسى نفسه.

وكلمة آلية توحى إلى هنا بنقطة تتطلـب مناقشة وجيزة. فأنت تعترف هنا بهذا التغيير فى الحساسية. وأنت تجـد أن الفنانيـن يبحـثون عـن ويسـتخدمون أشكالاً وسطوحاً أحجم عنها دائماً فنانو ماضينا المباشر. فما

هـو سبب هذا التغيير فى الحساسية؟ مـن المحتمل أن أى إنسان يتفق مع الجـزء الـتاريخى مـن هذه المقالة سـيوافق علـى أن هـذا التغير فى الحساسـية ناتج عن تغير معين للنية فى الفن، ومن الميل إلى التجريد بدلاً مـن السعى نحو التقمص الوجدانى. غير أن ثمة تفسيراً آخر يمكن تقديمه. وبينما يظهر أنه يجعل الأمر معقولاً، فإنه يلوح لى زائفاً. يمكن أن يقال إن الفـنان يسـتخدم الخطوط الآلية لأنه يعـيش فـى بيئة آلات. ففى مناظر خلوى أنت خليق بأن تستخدم خطوطاً أنعـم وأكثر عضوية. ويلوح لى أن هـذا استخدام للتفسير المادى لأصل فـن، وهو تفسير رُفض عامة. وخذ الحالة الموازية لتأثير المواد الخام فى الفـن – إن طبيعة المادة لا تخلو قط من تأثير معين. فلو أن المصريين لم يتمكنوا من استخدام الجرانيت، لكان من المحتمل ألا ينحتوا بالطريقة التى نحتوا بها. ولكن فى هذه الحالة، فإن المادة لم تنتج الأسلوب. ولو أن مصر كانـت مسـكونة بأنـاس من جنس اغـريقى، فإن الحقيقة الماثلة فى أن مادتهم هى الجرانيت ما كانت لتجعلهم ينتجون أى شئ كالنحت المصرى. وعلـى ذلك فإن الصفات الفنية للمادة لا يمكـنها قـط أن تخلق أسلوباً. إن الاحسـاس بشكل من نوع معين لا بد دائمـاً أن يكـون منبع الفن. وكل ما يمكن أن يقال عن الصور التى أوحت بها الخصائص الفنية للمادة هو انها لا ينبغى أن تعارض هذا الشكل المنتهى. وهـى لا يمكن أن تستخدم إلا عندما يوجـد المـيل والذوق الذى تلائمه. وهكذا فإنه على الرغم من أن الصلب ليس هو مادة الفن الجديد، وإنما فقط بيئته، فإننا نستطيع – فيما يلوح لى – أن نـتحدث عـنه بطريقة مشروعة، على انه يمارس نوع التأثير الذى كان لاسـتخدام الجرانيـت علـى الفـن المصرى، لا أكثر ولا أقل.

والنقطة التى أريد أن أؤكدها هى أن اسـتخدام الخطوط الآلية فى الفن الجديد ليس، بأى معنى من المعانى، مجـرد انعكاس لبيئة آلية. إنه نتيجة لتغـير فـى الحساسية هو فيما أظن نتـيجة تغير فى الاتجاه سيغدو، على نحو متزايد، واضحاً.

وأخـيراً فـإنى أعـتقد أن هذا الارتباط بفكرة الآلية يستبعد أى نوع

من طابع الهواة عن الحركة ويجعلها
تلـــوح أكـــثر صـــلابة وأكثر حتمية.
ويلوح لي بما لا يدع مجالاً للشك أن
هذا – سواء أحببته أو لم تحبه – هو
طـــابع الفن المقبل: وأنا نفسي أتحدث
عـــنه بحماس، ليس فقط لأني أتذوقه
لأجل ذاته، وإنما لأني أعتقد انه الرائد
لتغيـــير أوسع نطاقاً بكثير في الفلسفة
والنظرة العامة إلى العالم.

المؤثرات السورية واللبنانية
على المسرح الغنائى المصرى

د. زين نصار*

إن المتتبع لتاريخ المسرح الغنائى فى مصر، يلاحظ أن المسرحى المصرى يعقوب صنوع كان أول من أقام مسرحا فى مصر، عندما أنشأ مسرحه عام ١٨٧٠م.

وقد شهدت مصر. فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر نهضة فنية واضحة، حيث أنشىء المسرح الهزلى الفرنسى (الكوميدى فرانسيز)، وافتتح في (٤يناير ١٨٦٨) بحديقة الأزبكية بالقاهرة. وكذلك أنشئت دار أوبرا القاهرة (القديمة) بمناسبة إفتتاح قناة السويس، وافتتحت في حفل فخم حضره ملوك أوروبا وملكاتها وأمرائها فى (١٧ نوفمبر ١٨٦٩). وكلف مؤلف الموسيقا الإيطالى جوزيبى فيردى بكتابة أوبرا (عايدة) لتعرض فى حفل إفتتاح دار أوبرا القاهرة، وتقاضى عن ذلك (مائة وخمسين ألف فرنك ذهبى)، ولكن الظروف حالت دون عرضها فى حفل الإفتتاح، وتم تقديم أوبرا (ريجوليتو) لنفس المؤلف . وقبيل هذا الوقت وبدأ أيضًا إنشاء المسرح الغنائى فى مصر. وقد قام هذا المسرح على سواعد المصريين، ولم يكن لأحد غيرهم فضل السبق إليه، حتى أن الفرق التمثيلية التى وفدت إلى مصر فى أواخر

* أستاذ ورئيس قسم النقد الموسيقى ووكيل المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون.

القرن التاسع عشر جاءت متأخرة من الشام، وفى أعقاب وعى مسرحى مصرى ملحوظ، فقد كان المسرحى المصرى يعقوب صنوع ــ وشهرته أبو نظارة ــ أول من فكر فى إقامة مسرح قومى، عندما أنشأ مسرحه عام (١٨٧٠) وأطلق عليه اسم (جوق المسرح الوطنى)، وعرض فيه تمثيليات عربية، إعتبرت فى مصر، بل وفى البلاد العربية كلها حدثًا جديدًا.

وهكذا فإن بداية المسرح الغنائى العربى كانت فى مصر، ثم جاءت فرقة سليم نقاش، وهى أول الفرق الشامية التى وصلت إلى مصر عام ١٨٧٦م، لتقدم عروضها، وهكذا استمرت مسيرة المسرح الغنائى العربى، تتقدم يومًا بعد يوم وفيما يلى عرض لفرق المسرح الغنائى التى قدمت عروضها فى مصر:

١ـ يعقوب صنوع: (١٨٣٩م ـ ١٩١٢م)

هو الرائد الأول للمسرح المصرى، ورائد الصحافة الوطنية. ولد يعقوب صنوع بالقاهرة لأسرة يهودية، كان والده موظفًا فى دائرة الأمير أحمد باشا يكن حفيد محمد على الكبير، الذى توسم في الفتى يعقوب أمارات النبوغ، فأوفده إلى إيطاليا لدراسة الهندسة والفنون واللغات الأوروبية، وكان وقتذاك فى السادسة عشرة من عمره. وفى إيطاليا أتيح له مشاهدة عروض المسرح والأوبرا. وعمل بعد عودته إلى مصر مدرسًا للرياضيات واللغات، ويُقال أنه قد أتقن ثمانى لغات، ثم عين فى مدرسة المهندسخانه. وكان يُعلم أبناء الخديوى والأمراء اللغات الأوروبية والرسم والموسيقا.

وفى عام ١٨٧٠ أنشأ يعقوب صنوع أول فرقة مسرحية مصرية، وأطلق عليها ـ كما قلنا ــ (جوق المسرح الوطنى) وشجع على ذلك الطفرة الحضارية والثقافية التى شهدتها مصر فى عهد إسماعيل ، تمثلت فى إقامة المشروعات العمرانية، والنهوض

بالتعليـم والاتصال الثقـافى والفكرى بأوروبا. وكثرة عـروض الفرق الأجنبـية التى أخذت تتوافد على دار الأوبرا، والمسرح الكوميدى لتـسلية جمهور الأجانب والطبقة الراقية.

كان يعقوب صنوع مُلما بفنون المسرح، فإلى جانب مشاهداته للفرق الإيطالية أثناء رحلته للخارج، كان يشترك بالتمثيل أحيانا مع الفرق الفرنسية والإيطالية الزائرة. قال فى محاضرة شهيرة أن المسرحيات والغنائيات التى كانت تقدمها هذه الفرق، هى التى أوحت له بفكرة إنشـاء فرقـته، بعـد دراسة لكُتـاب الكوميـديا العالمـية وبخـاصة جولدونى وشريد أن وموليير، فألف أولا مـسرحيات بالإيطالية منها (الزوج الخائف ــ فاطمـة) وأخرى بالفرنـسية مـثل (السلاسل المحطمة) مـثلت جمـيعًا بمسرح الجـالية الإيطاليـة بالقاهرة . وقـد كتب (٣٢) مسـرحيـة بين طويلة وقصـيرة، بلغـة دارجة وبأسلوب كومـيدى، ومثلتـها فرقـته بنجاح كـبير، وشـاهد الخديوى بعضـها ولقَّب (صنوع) بموليير مـصر، ولكنه أمر بأغلاق مسـرحه عام ١٨٧٢ لما جاء فى مسرحـيته (الوطن والحرية) من سخرية لاذعة، وجد فيها إسماعيل تعريضا بحكمه.

وقال صنوع عن مـسرحه، أنه بدأ بتأليف مـسرحيات قصيرة تتخللها مـقطوعات شعرية ملحنة تلحينا شعبيا. وقـد تبقى من نصوص صنوع المسرحية (راستور ـ شيخ البلد والقواص ـ البنت العصرية ــ غندورة مصر ـ العليل ــ بورصة مصر ــ السواح والحمار ــ أبو ريده وكعب الخير ـ الصداقة ــ الأميرة الإسكندرانية ـ الضرتان ـ آنسة على الموضة ـ موليير مصر وما يقاسـية ـ الجهادى). وبعد إغلاق مسرحه إتجه صنوع إلى النشاط السـياسى والثقافى. وفى عـام ١٨٧٧ ، أصد صحيـفة (أبو نظارة) وهى جريدة فكاهية تحرر فى شكل محاورات عامـية فى إنتقاد أحوال البلاد والتندر بمظالم الحكم بأسلوب فكه لاذع، لقَّب فيه إسماعيل بشيخ الحارة، فصادرها الخديوى وأمر

بنفى صنوع خارج البلاد فى ٢٢ يونيو ١٨٧٨. لجأ صنوع إلى فرنسا حيث أمضى بقية حياته، وهناك أصدر صحيفة بعدة لغات، وكان يتخذ لها إسما جديداً من حين لآخر. وكان إغلاق مسرح صنوع كافيا لإنصراف الشعب المصرى عن التمثيل والابتعاد عن فكرة إنشاء فرق تمثيلية أخرى. وظل الحال على هذا النحو إلى أن وفدت على مصر أول فرقة تمثيلية عربية من لبنان وهى فرقة سليم خليل نقاش.

٢ ـ فرقة سليم خليل نقاش:

يعتبر سليم خليل نقاش ـ إبن شقيق مارون نقاش الرائد المسرحى العربى ـ صاحب أول فرقة عربية تزور مصر، وتقدم فيها الفن المسرحى باللغة العربية، وذلك فى أواخر عام ١٨٧٦، وبعد أن قام ببعض المحاولات الأولية لكسب عطف الخديوى إسماعيل أولا، وعطف كبار رجال الدولة من الأعيان ثانيًا. وبعد أن كوَّن سليم نقاش فرقته فى لبنان، أعد العُدَّة للسفر إلى مصر فى سبتمر ١٨٧٥. ولكن أصيبت البلاد بوباء أدى إلى تأخير سفر الفرقة عاما كاملاً. وأخيرا حضرت فرقه سليم خليل نقاش فى نهاية نوفمبر ١٨٧٦، لتكون أول فرقة عربية مسرحية تأتى إلى مصر بصفة عامة، وإلى الإسكندرية بصفة خاصة. وكانت الفرقة قوامها إثنا عشر ممثلاً، وأربع ممثلات، حيث قدمت على مسرح زيزينيا مسرحيات عمه مارون نقاش. وكان معه يوسف الخياط، وتولى بطرس شلفون تدريب الموسيقيين والمغنين، وحرص سليم نقاش أن يضم إلى فرقته أديب إسحق الذى كانت له تجارب سابقة فى المسرح، حيث أنه عَرَّب مسرحية (أندرماك) لراسين بناء على طلب قنصل فرنسا فى الشام، كما ترجم مسرحية (شارلمان) بعد وصوله إلى الإسكندرية وانضمامه إلى الفرقة التى اكتملت بوصوله. وقدمت الفرقة أولى مسرحياتها (أبو الحسن المغفل) فى (١٨٧٦/١٢/٢٣)، وبعدها مسرحية (السليط الحسود) فى (١٨٧٦/١٢/٢٨). ولم

تصادف الفرقة من النجاح ما يشجعها على المضى فى عملها، فترك سليم نقاش أمرها لزميله يوسف خياط، وتحول هو إلى الصحافة، ولما ينقض على عمل الفرقة أكثر من ثلاثة أشهر، برغم أنها قدمت عدة مسرحيات أخرى هى (مى وهوراس ــ عائدة ـ هارون الرشيد الكذوب).

٢ـ فرقة يوسف خياط:

كانت فرقة يوسف خياط أول فرقة تقدم عروضها فى أقاليم مصر، إذ أنه قدم عروضة فى الزقازيق وطنطا والمنصورة ودمنهور، ودمياط وبنها وميت غمر. وكانت الإسكندرية مقر عمله، وبدأ بتقديم مسرحية (صنع الجميل) وأتبعها بمسرحية (الأخوين المتحاربين) وأعقبها بفصل مضحك. ورحب الخديوى بقدوم الفرقة إلى القاهرة، وأمر بتقديم عروضها على دار الأوبرا، بل إنه قد حضر أيضًا بعض عروضها. وكانت أولى المسرحيات التى قدمتها فى دار الأوبرا، مسرحية (الظلوم)، وكان ذلك فى عام (١٨٧٩). وكان يوسف خياط قليل النشاط بالنسبة للمسرح، فقد كان ينقطع فترات طويلة، ثم يعاوده الحنين إلى المسرح، فنجده يظهر مرة أخرى. فبعد مارس ١٨٧٩ تنقطع أخبار يوسف خياط وفرقته، حتى تعود فى أواخر عام ١٨٨١، عندما مثلت الفرقة فى ديسمبر، بالقاهرة مسرحية (أبو الحسن المغفل)، وأعادت تمثيلها فى (٥/ ١/ ١٨٨٢). ثم تنقطع أخباره مرة أخرى بسبب الثورة العرابية، ويعود فى أواخر عام ١٨٨٤، حيث كوَّن فرقة جديدة من بعض الشوام والمصريين، وكان باكوره عملها تمثيل مسرحية (هارون الرشيد) بمسرح زيزينيا فى (١٠/ ١٢/ ١٨٨٤) وعلى نفس المسرح أيضًا مثلت مسرحية (الظلوم) فى (٢٤/ ١٢/ ١٨٨٤). وفى عام ١٨٨٥، انضم الشيخ سلامة حجازى إلى فرقة يوسف خياط. وفى عام ١٨٨٦ قامت الفرقة بجولات فى أقاليم مصر، استمرت لمدة

عامين، وفي مايو ١٨٨٨ ذهبت الفرقة إلى طنطا ثم دمنهور. وكانت هذه الرحلة آخر عهد مسرحي لهذه الفرقة، إلى أن مات يوسف خياط عام ١٩٠٠.

٤ ـ فرقة أحمد أبيخليل القباني:

يعتبر مولد المسرح الغنائي العربي الحقيقي، مصر، على يد الشيخ أحمد أبو خليل القباني الدمشقي (١٨٤٢ ـ ١٩٠٢) حينما رحل مع إسكندر فرح من دمشق إلى الإسكندرية عام ١٨٨٤، وبدأت المسرحية تنهج نهجًا جديدًا.

ولد القباني بدمشق عام ١٨٤٢، ولما شب كلفه والي دمشق (صبحي باشا) بتأليف فرقة مسرحية، فقام بالعمل على خيروجه، ولاقت الفرقة نجاحًا كبيرًا. ولكن بعض مشايخ الشام اعترضوا على وجود الفرقة، وأخيرًا تم منع القباني من التمثيل في الشام، فأرسل إلى (سعد حلابو) أحد أعيان الإسكندرية ـ وخال والد الفنان زكي طليمات ـ يستشيره في أمر الحضور إلى مصر لمزاولة التمثيل المسرحي، فأبرق له بسرعة الحضور. ووصلت فرقة القباني إلى الإسكندرية في يونيو ١٨٨٤. وبعد نجاح الفرقة في عروضها بمقهى الدانوب، واصلت النجاح، بمسرح زيزينيا، فمثلت مسرحيات (نكران الجميل ـ على الباغي تدور الدوائر ـ أنيس الجليس ـ الأمير محمود وزهر الرياض ـ عنترة العبسي ـ عائدة ـ حمزة المحتال). وفي نهاية عام ١٨٨٤. تقدم القباني وعبدة الحامولي بطلب إلى نظارة الأشغال لاستغلال الأوبرا في بداية عام ١٨٨٥، وعلى الرغم من موافقة النظارة على ذلك، إلا أن الدلائل أثبتت أن القباني لم يمثل في الأوبرا، بل مثل على مسرح حديقة الأزبكية عدة مسرحيات منها مسرحية (ولاَّدة). وبعد عدة رحلات في أقاليم مصر وفي الشام، عاد مرة أخرى في نهاية ١٨٨٥، إلى مسرح حديقة الأزبكية. وفي عام ١٨٨٦ مثلت الفرقة على مسرح دار الأوبرا. ولقيت الفرقة بعد ذلك فشلا ملحوظًا بسبب قلة عدد

الحاضرين من الجمهور، مما أدى إلى إنقطاع أخبارها الأكثر من ثلاث سنوات، بسبب رحلاتها الإقليمية والشامية. وكان القبانى بصيرا واسع الحيلة، موفقا بطبعه فى إدارة المسارح فكان كلما رأى فتوراً من الجمهور، ترك التمثيل وعاد إلى بلده، ثم رجع ومازال يغيب ويحضره، وهو فى كل مرة يدخل شيئًا من وسائل الإغراء للجمهور.

وفى عام ١٨٨٩ عادت الفرقة عودة قوية، فشهدت نجاحًا كبيراً، لوجود المطربة ليلى بين أعضاء الفرقة، وهذا النجاح يؤكده ما قدمته الفرقة من عروض مسرحيات مثل: (أنيس الجليس - عايدة ــ الصيانة والخيانة - ولأدة بنت المستكفى - الخل الوفى - قوت القلوب). ثم قامت الفرقة بجولة فى بعض الأقاليم، خلال عام ١٨٩٠. وبعد انقطاع كبير دام أربع سنوات عادت فرقة القبانى إلى القاهرة لتقدم عروضها. وتنقطع أخبار الفرقة مرة أخرى ثم تعود فى نوفمبر ١٨٩٦ إلى الإسكندرية لتقدم عروضها على مسرح القرداحى، وتعرض مسرحيات (الكوكايين - الخل الوفى ــ السلطان حسن ــ أسد الشرى). وفى أوائل عام ١٨٩٧ افتتح القبانى مسرحه بالعتبة، وعرض مسرحيات سابقة وأضاف إليها (جميل وجميلة ــ الانتقام - عظة الملوك) وكان عبده الحامولى يغنى فصول المسرحيات التى تعرض.

واستمرت الفرقة فى عروضها بنجاح باهر سواء فى مسرحها بالعتبة، أو فى مسرح حلوان. وغابت الفرقة بعد ذلك النجاح لمدة سبعة أشهر ، استغل القرداحى منها عدة إيام فعرض على مسرحها بعض المسرحيات، حتى عادت الفرقة فى نهاية عام ١٨٩٩. وفى بداية عام ١٩٠٠ قامت الفرقة بجولة فى الأقاليم المصرية، وكانت رحلته إلى المنيا آخر رحلاته الغنية، بسبب اختراق مسرحه بالعتبه. وبعدها سافر القبانى إلى سوريا، وهو يشعر بإحباط كبير فباع منزله، وكان منزلا كبيرا فى الشام فلما استقر به المقام، عطفت عليه الحكومة وردت إلى ثورته، وخصصت له راتبًا

يعـينه على الحـياة، حـتى لقى وجـه ربه فى (١٩/ ١٢/ ١٩٠٢). ويقـول د. على لراعى: «لم يعتمد أبو خليل القـبانى على النص الأدبى ــ فى المحل الأول ـ أساسًا للمسرحيات التى كتبهـا، بل إلتفت إلتفاتًا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبـرر الأول لقيام المسرحية فقصة المسـرحية عنده تقوم ــ أساسًا ـ كى تنشىء المواقف التى يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلف المناسبة التى يقدم فيها الرقص، وإلى جانب هذا إعـتمد القبانى إعتمادًا واضحًا على القصص الشعبية التى كان قصاصوا المقـاهى يقصونها على روادهم، كما اعتمد علي السير الشعبية فى بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصراً مهما من عناصر مسرحه».

٥ـ فرقة إسكندر فرح:

بدأ إسكندر فرح نشاطه المسـرحى فى الشام، عندما كوَّن الشـيخ أحمد أبو خليل القبـانى، فرقـته المسـرحيـة هناك، وكان إسكندر فـرح يعاونه فى تدريب الممـثلين، وعندما حضرت الـفرقة إلى مصر عام ١٨٨٤ كان إسكندر فـرح يقوم بالمهام الإدارية فـيهـا. وفى منتصف عـام ١٨٨٨ إنفصل إسـكندر عن فرقـة القبـانى، وبدأ يمارس التمثيل بفرقة صـغيرة. كان يقحم نفسه وفرقته ضمن الجمعـيات التمثيلية، لأن اسم اسكندر فرح كان مجهولاً تماما فى ذلك الوقت، ففى (١٦/٦/١٨٨٨) قالت جريدة الوطن «بلغنا أن رجـلا يقال له إسكندر فـرح شرع فى تشـخيص رواية (النجـاة فى الصدق) بتياترو حديقة الأزبكية، وذلك فى مساء الأثنين ١١ يونيو سنة ١٨٨٨ تحت عنوان جميعة المساعى الخيرية، وحـيث أن العنوان المذكور هو عنوان الجمعية الخيرية القبطية وكان من عاداتها أن تتخذ ليلة خيرية فى كل عام بتياترو الأوبرا، وقد عدلت عن ذلك فى هذه السنة لمناسبة وفاة المغـفور له عريان بيك تادرس، وانتحال إسكندر فـرح المومئ إليه بُعـد إخـتلاسـا لحقـوق الغيـر، فـقد لزم التنبـيـه على ذلك رفعـا للإلتباس».

وبعد عام تقريبًا أصبح جوق إسكندر فرح من الأجواق المعتمدة، التى تجوب الأقاليم وتمثل فى ليالى الجمعيات الخيرية وكان من أعمدة هذا الجوق (سلامة حجازى) ـ الذى انضم للفرقة عام ١٨٨٩ ـ وكذلك الممثلة (ميليا) وعرضت الفرقة مسرحيات منها: (محاسن الصدف ـ الرجاء بعد اليأس ـ الظلوم ـ من وهوراس ـ هارون الرشيد ـ عطيل ـ شارلمان ـ شهداء الغرام ـ تليماك ـ غرائب الصدف ـ عنترة ـ الخليفة والصياد ـ حمدان ـ زنوبيا ـ هناء المحبين ـ أنس الجليس). وكان للفرقة مسرحها بشارع عبد العزيز. وفى عام ١٨٩٤ عرضت الفرقة فى الإسكندرية، وفى العديد من أقاليم مصر ومع بداية عام ١٨٩٦ بدت القصور الخديوية فى أجمل زينتها للإحتفال بزواج نعمت هانم شقيقة الخديو، وكان لفرقة اسكندر فرح الشرف دون باقى الفرق فى تقديم عروضها على مسرح خاص بُنى لهذه المناسبة فى قصر القبة. ومثلت الفرقة مسرحيات (أنس الجليس ـ أبو الحسن المغفل) مع فصول مضحكة منها فصل (نسيم). وانتهى القرن التاسع عشر بعد أن حفَرت فرقة إسكندر فرح بصمة واضحة فى تاريخه. ويمكن القول بأنها الفرقة الوحيدة فى هذا القرن التى استطاعت أن تستمر طوال تلك السنوات بنجاح كبير. ومن المؤكد أن ذلك النجاح كان بسبب وجود الشيخ سلامة حجازى فى هذه الفرقة، الذى لولاه لما صمدت ولا استمرت فى نجاحها حتى عام ١٩٠٥، عندما إنفصل عنها سلامة حجازى، وكون لنفسه فرقة مستقلة. وبانسحاب سلامة حجازى إنسحب النجاح من إسكندر فرح، وبدأ يكتب نهاية فرقته. وبعد شهور قليلة لم يستطع اسكندر فرح الصمود فيها أمام نجاح فرقة سلامة حجازى، وفحاول أن يجد بديل هذا الشيخ فى فرقته. فتوصل أخيرًا لهذا البديل، وكان الشيخ أحمد الشامى. ولكن ذلك البديل عن الشيخ سلامة حجازى، لم يستطع أن يرتقى بالفرقة كما فعل سلامة حجازى، مما جعل إسكندر فرح يزيد من

جرعة الطرب فى العروض، لعلها تساعد أحمد الشامى فى الوصول إلى جذب الجمهور، كما كان فى عهد سلامة حجازى، ولكن فشل أحمد الشامى فى أن يكون بديلا للشيخ سلامة حجازى، مما أدى إلى توقف الفرقة لفترة طويلة، حتى أعاد إسكندر فرح تكوينها من جديد عام ١٩٠٩، ولكن الفرقة ظلت فى هبوط مستمر حتى كانت نهايتها، بنهاية حياة مؤسسها إسكندر فرح، الذى توفى فى أغسطس عام ١٩١٦.

٦ـ فرقة سليمان القرداحى:

جاء سليمان القرداحى، هو وزوجته، من سوريا، وأنشأت زوجته مدرسة، وكانت تقيم حفلة مسرحية مدرسية فيها كل عام، وبسبب تلك الحفلات، حضت زوجها على إنشاء فرقة مسرحية. وفى عام ١٨٨٢ تكونت فرق القرداحى بالإسكندرية، ومثلت على مسرح زيزينيا عدة مسرحيات، منها (فرسان العرب) فى (٢٥/ ٥/ ١٨٨٢). وتتوقف الفرقة بعد موسم قصير حتى تعود فى نهاية عام ١٨٨٥ بتكوين جديد، بعد أن شارك القرداحى المطرب (مراد رومانو) فى تكوينها، وبدأت الفرقة تمثل موسمًا حافلاً بمسرح البوليتياما بالإسكندرية . ومن مسرحيات ذلك الموسم نذكر: (زنوبيا ـ أستير ـ هارون الرشيد ـ يوسف). وفى فبراير ١٨٨٦ وصلت فرقة القرداحى إلى القاهرة. وبدأت الفرقة التمثيل على مسرح دار الأوبرا لأول مرة فى تاريخها، بعد أن حصلت من نظارة الأشغال على الترخيص اللازم لتمثيل مجموعة مسرحيات هى (بجماليون ـ على الباغى تدور الدوائر ـ يوسف الحسن ـ نكث العهود ـ هارون الرشيد ـ زنوبيا ـ الجاهل المتطبب ـ محاسن الصدف ـ سليم وأسما ـ المروءة والوفاء ـ أندروماك ـ ذات الخدر ـ إستاكيوس ـ عنترة العبسى ـ الباريسة الحسناء). وحقق سليمان القرداحى نجاحًا كبيرًا فى عروضه السابقة

فى الأوبرا الخديوية. وفى مطلع عام ١٨٨٧ عادت الفرقة لتقديم عروضها على مسرح البوليتياما بالاسكندرية، وكان ممثلها الأول الشيخ سلامة حجازى، وقدمت مسرحيات (زنوبيا ملكة تدمر ـ عشق الأقدمين وشفق الأبناء بالوالدين ـ أبو الحسن المغفل ـ عفه النفس ـ محاسن الصدف ـ حفظ الوداد ـ المريض الوهمى ـ عائدة ـ شارلمان). وفى آخر فبراير ١٨٨٧ وصلت فرقة القرداحى بمصاحبة ممثلها الأول الشيخ سلامة حجازى لتقديم عروضها على خشبة الأوبرا الخديوية، بناء على طلب القرداحى فى مذكرة وافق عليها الخديوى، ومثلت الفرقة عدة مسرحيات منها (تليماك ـ محاسن الصدف ـ وبدائع التحف ـ الساحر الهندى ـ عائدة ـ أبو الحسن المغفل ـ شارلمان ـ عفة النفس). وفى عام ١٨٨٩ إنضم الشيخ سلامة حجازى إلى فرقة إسكندر فرح. وبدأت فرقة القرداحى فى الإنهيار، وتوقف لمدة ثلاث سنوات، وفى عام ١٨٩٢ عادت الفرقة تقدم عروضها فى الأقاليم. وفى مايو ١٨٩٣ أعاد سليمان القرداحى تكوين فرقته، وقدمت عروضها على مسرح (السكاتنج رنج) بالأزبكية. وحققت الفرقة نجاحًا جعلها تسافر فى نهاية سبتمبر ١٨٩٣ إلى الإسكندرية لتعرض على مسرح البراديزو. وفى نهاية عام ١٨٩٣ قامت الفرقة برحلة فنية طويلة فى أقاليم مصر. وفى نهاية عام ١٨٩٤ أعطت الحكومة لسليمان القرداحى قطعة أرض بجوار شاطئ الإسكندرية بالمنشية، ليقيم عليها مسرحًا، وبالفعل تم ذلك، وأطلق عليه (مسرح القرداحى) وحققت عروض الفرقة الأولى على هذا المسرح نجاحًا كبيرًا، وظل القرداحى يمثل على مسرحه بالإسكندرية حتى أواخر أبريل ١٨٩٥، وبعدها إنتقل بفرقته إلى القاهرة. وفى شهر سبتمر ١٨٩٦ عاد القرداحى مرة أخرى إلى رحلاته المسرحية فى الأقاليم المصرية، واستمر فى تلك الجولات حتى يوليو ١٨٩٩، حيث عاد إلى القاهرة. وفى نوفمبر ١٨٩٩، تحقق

المشروع القديم بين القرداحى وسليمان حداد، فى تكوين فرقة مشتركة بينهما بالإضافة إلى الممثلين إسكندر صقيلى، وسليم عطا الله، وأمين عطا الله، وأحمد عبد الفتاح، والشيخ على إسماعيل، ابن أخت الشيخ سلامة حجازى، ورحمين بيبس، وأطلقوا على الفرقة اسم (الجوق المنتخب). ومثلت الفرقة بتكوينها الجديد عروضها على مسرح القرداحى بالإسكندرية، الذى أصبح اسمه (مسرح الابتهاج). وقدمت تلك الفرقة آخر عروضها يوم (٧/ ١٢/ ١٨٩٩)، وبعدها انفصل الحداد عن القرداحى الذى عاد يدير فرقته بنفسه دون مساعدة من أحد.

وفى عام ١٩٠٠ هدمت الحكومة مسرح القرداحى بالاسكندرية، لتوسيع الكورنيش. فقدمت الفرقة عروضها فى بورسعيد، ثم قدمت عروضها على مسرح إسكندر فرح بالقاهرة، بعد أن إنضم إليه المطرب محمد الكسار فى عام ١٩٠٥. وعاد القرداحى مرة أخرى إلى جولاته فى الأقاليم المصرية حتى عام ١٩٠٨، وقبيل وفاته ـ عام ١٩٠٩ ـ بقليل سافر القرداحى فى رحلة فنية إلى بلاد المغرب العربى، فأنعم عليه فى تونس بنيشان الإفتخار من الدرجة الثانية تقديراً لفنيه.

٧ـ فرقة سلامة حجازى: (١٨٥٢ـ ١٩١٧).

كوّن الشيخ سلامة حجازى فرقته عام ١٩٠٥، على أثر خلاف وقع بينه وبين إسكندر فرح، وانفصاله عن فرقة (الجوق المصرى العربى). وانضم إلى الفرقة الجديدة ـ التى أسهم فى تكوينها راعى المسرح عبد الرازق عنايت ـ معظم أعضاء فرقة اسكندر فرح، نظراً لشهرة الشيخ الذائعة الصيت. وشاء الشيخ ألا يضيع الوقت فى إعداد مسرحية جديدة، وذلك حرصاً على كسب الوقت، حتى لا يستفيد منافسوه من التوانى والإبطاء، فأقبل على إعداد إحدى مسرحياته القديمة وهى (صلاح الدين الأيوبى) فى إخراج جديد. ولم تمضى بضعة أسابيع حتى إفتتح الشيخ سلامة حجازى مسرحه الجديد فى أوائل عام ١٩٠٥. وقد استأجر لإقامته ذلك المسرح

(صالة سانتي) في حديقة الأزبكية. ولاقت الفرقة منذ إفتتاحها إقبالا منقطع النظير، حتى لقد بلغ دخل الشباك في ليلة الإفتتاح وحدها مائتي جنيه، وكان هذا مبلغ يُعد خياليا وقتئذ بالنسبة لدخل الفرقة التمثيلية الأخرى. وبلغ من تشجيع الجمهور للشيخ وإقباله على فرقته الجديدة، أن ظلت مسرحيته (صلاح الدين الأيوبي) أربعين ليلة متوالية، لا ينقطع سيل الجماهير عن مشاهدتها، فكان حدثًا جديدًا في عالم التمثيل العربي لم تره مصر من قبل.

وكان إمتداد مدة العرض هذه الفترة قد أتاح للشيخ الفرصة لإعداد العُدة لإخراج مسرحيتين جديدتين قدمتهما الفرقة على التوالي وهما: (اليتيمتين) و(شهداء الغرام). ثم قدم العديد من المسرحيات الأخرى منها (البرج الهائل) - الظلوم — اللص الشريف - مطامع النساء). وبعد عام واحد من تشكيل تلك الفرقة الجديدة، وُفِقَ الشيخ سلامة إلى إستئجار - (صالة فيردى) بشارع الباب البحري. وهي صالة أكبر بكثير من (صالة سانتي). فانتقل إليها الشيخ وافتتح فرقته بها عام ١٩٠٦، بعد أن أطلق عليها اسم (دار التمثيل العربي). وقد استكملت فرقته جميع النواحي الفنية بكامل معداتها، وكان عضده الأول عبد الرازق عنايت الذى كان مفتشًا بوزارة المعارف العمومية، وساهم مع الشيخ في إنفاق مبالغ طائلة من المال في شراء الملابس والمناظر والمسرحيات. وانفسح مجال العمل أمام الشيخ في داره الجديدة. وانضم لمساندته طائفة حديثة من الكتاب علاوة على أنصاره القدامى. وكان في مقدمة هؤلاء (عباس علام — محمد تيمور - محمد السباعي — إبراهيم فوزى). وتوالت على الفرقة المسرحيات القيمة تأليفًا وترجمة، ودأب الشيخ على تشجيع هؤلاء الكتاب فزاد في تقديرهم وأعلى مكافآتهم بما لم يسبق له نظير من قبل. ومن المسرحيات التي توالت على الفرقة نذكر (السيد - أجاميمنون - الجزم الخفي - مطامع النساء - صاحبة الشرف - عواطف البنين - عظة الملك - حمدان - الإفريقية - سارقة

الأطفال - العفو القاتل - صاحب معمل الحديد - ضحية الغواية - السر المكنون - ملك المكامن - غانية الأندلس - الظلوم - البرج الهائل - مظالم الآباء - اللص الشريف - القضية المشهورة). وتزايد دخل الشيخ حتى بلغ أضعافًا مضاعفة، ووصل إيراده فى بعض الشهور ألوف الجنيهات، وكان لا يبخل على إخراج مسرحياته، وضم إلى فرقته أولاد عكاشة (زكى وعبد الحميد وعبد الله). وقد كان الشيخ سلامة حجازى فضل السبق فى إستعراض الطوائف المختلفة، ثم القدوة الحسنة فى إذاعة اللغة العربية بين أوساط الشعب عن طريق الغناء والتمثيل.

وهكذا أرجو أن أكون قد ألقيت بعض الأضواء على تاريخ المسرح الغنائى فى مصر، منذ بداياته، ثم هجرة بعض الفرق المسرحية الغنائية، من لبنان وسوريا إلى مصر، واستمرارها فى تقديم عروضها، وكانت تلقى النجاح أحيانًا، والفشل أحيانًا أخرى. حتى بزغ نجم الشيخ سلامة حجازى فاكتسح هذا المجال وصار فارسه، وخاصة بعد أن كوّن فرقته الخاصة عام ١٩٠٥، وضم إليها أفضل العناصر فى كافة المجالات الفنية فى ذلك الوقت وأجزل لهم العطاء حتى يخرج عمله المسرحى الغنائى على أفضل وجه. ومن بعد سلامة حجازى تسلم الراية موسيقيون مصريون، فواصلوا المسيرة وحملوا الرسالة. وهؤلاء الموسيقيون هم:

(سيد درويش - زكريا أحمد - كامل الخلعى - داود حسنى - محمد القصبجى - إبراهيم فوزى - سيد مصطفى).

المراجـــع:

١ ــ أحمد المصرى : فيردى، القاهرة، أحـمد المصرى، وعطية حسنى، ثقافتك الموسيقية . الكتاب الأول. ١٩٦٠ .

٢ ــ حنان زعفرانى: المسرح الغنائى المصرى من عهد سلامة حجازى إلى الآن ، القاهرة ، رسالة ماجستير ـ غير منشورة ـ كلية التربية الموسيقيـة، جامعة حلوان ، ١٩٧٥ .

٣ ــ سمير عـوض: قاموس المسرح، ج٥، القاهرة الهيئة المصـرية العامة الكتاب (١٩٩٨ ــ ١٩٩٩).

٤ ـ د. سيد علـى إسماعيل : تاريخ المســرح فى مصر فى القرن التـاسع عشر، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨ .

٥ ــ د. على الراعى : المسرح فى الوطن العـربى ،ط ٢ الكويت، سلـسلة عالم المعرفة، رقم (٢٤٨) أغسطس ١٩٩٩ .

٦ ــ د. فاطمة موسى، قاموس المسرح، القاهرة الـهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٩٦ ــ ١٩٩٧).

٧ ــ د. محـمود أحمـد الحفنى: الشيخ سـلامة حجـازى، رائد المسرح الغنائى العربى، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨ .

٨ ــ محـمود كـامل : المسرح الغنائى العـربى، القاهرة ، دار المعـارف، سلـسلة كتابك رقم (٦٩)، ١٩٧٧ .

٩ ــ د. ناهد أحمد حافظ: الغناء فى القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف، سلـسلة كتابك، رقم (١٧٤)، ١٩٨٤ .

قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني
(دراسة في الحكاية والخطاب)

د. زكريا على أحمد*

تعددت أشكال الفن القصصي في التراث العربي، فكان هناك الخبر والحكاية، والسيرة والمقامة.. إلخ. فحينما جاء القرآن الكريم أحدث قفزة كبيرة في عالم القص العربي، فقد ازدهرت ألوان من القصص في أخبار المسامرين والمخرفين، وحول العشق والعشاق، وحول الحمقى والمغفلين ...إلخ.

ومن الألوان القصصية في التراث العربي ما يعرف «بالخبر القصصي» وهو يتصل فى أصله بالتاريخ، ويعد نوعا من التفصيل لواقعة مهمة في حياة الجماعة، وبناء على ذلك فإن راويه يتحرى صدق الرواية ما أمكن، ويسوق خبره للعلم لا للتأثير. . لكن التطور الحضارى الذى مر به المجتمع العربى أحدث انقلابا تاما في المفاهيم المرتبطة بأصل الخبر مما أخرج هذا الإنتاج من دائرة العلم إلى عالم الأدب، وقد أثر ذلك على المادة الخبرية والتشكيل اللغوي الذى يجسدها، ومن ثم أصبحت المتعة هى الهدف من عملية تلقى الرسالة الخبرية وبالتالى عمد منتج الرسالة إلى تشكيل لغوى خاص ينقل من خلاله هذه المتعة إلى المتلقى. كما أن راوى الخبر أو منتجه قد خرج من دائرة الصدق والكذب الأخلاقية والعلمية إلى نطاق آخر وهو الصدق الفني، مما يعني أن الخبر قد أصبح رسالة تدخل في عملية الاتصال يحكمها خطاب تصويرها إمتاعى ينتمى كشكل أدبى فنى جمالى إلى الخطاب القصصى.

ومن هنا كان اختيارى لأحد الأخبار القصصية من كتاب الأغانى للأصفهانى؛ للتعرف على تقنيات الخطاب الحكائي عند الأصفهاني تحت عنوان: قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني تحت عنوان: قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني (دراسة في الحكاية والخطاب).

وقد قسمت هذا الموضوع ـ الذى حاولت معالجته وفق المنهج التحليلى ـ إلى مبحثين: أحدهما يتعلق بدراسة عناصر الخطاب، والآخر يتعلق بدراسة عناصر الحكاية، هذا بالإضافة إلى مقدمة وتمهيد وخاتمة.

---

* مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الألسن / جامعة عين شمس. والمعار حاليا إلى جامعة الإمارات العربية المتحدة.

تمهيـــــــــــد

واقعية الظـــاهرة :

فــهي ليـــت فكـــرة مجـــردة أو تصـــورات أو يوتوبيـــا خاصـــة ، بـــل مســـتمدة مـــن تـــراب الواقـــع المعـــاش في أي تجمعـــات بشـــرية حضريـــة كـــانت أو بدويـــة ، فأزمـــة العاشـــق الـــذي لم تســـعفه حظوظـــه وأقداره بالزواج من معشـــوقته أزمـــة واقعيـــة ، تحـــدث في كـــل لحظـــة في كـــل زمـــان ومكـــان وســـتظل تلـــك الآلام النفســـية واللوعـــة والحســـرة . وخيبـــة الأمـــل . وغيـــاب المســـتقبل . وفقـــدان الطمـــوح وفتـــور الحيـــاة . وســـأم العيـــش وغصـــة الحلـــق إلخ تلـــك الآلام الـــتي يجترهـــا بـــل ويحملـــها العاشـــق المحروم علـــى كاهلـــه ، لاســـيما حيـــن تـــتزوج معشـــوقته مـــن رجـــل آخـــر فتتضـــاعف هـــذه الآلام فتظلـــم الدنيا في عينيه وتتضاءل ، فـــالأدب الـــذي يعـــالج هـــذه العواطـــف المحرومـــة المكبوتـــة ســـيجد رواجـــا كبـــيرا في كـــل العصـــور ؛ لأنـــه يبســـاطه شـــديدة صـــورتي وصورتـــك ، حكـــايتي وحكـــايتك ، ففيـــه الســـلوى والعزاء لنفـــوس أخلصـــت ووفـــت

فالظاهرة ترابية المنشأ ، ولكـــن الغريـــب فيـــها حقـــا هـــو اســـتمراء هـــذا العـــذاب ، وهـــذه الآلام إلى المـــوت في سبيل هـــذا الحـــب المحـــروم ، هنـــاك مـــن يســـمونه الحـــب العـــذري أو المأســـاوي وأنـــا أراه حبـــا محرومـــا مأزومـــا فالجـــهاد في حبـــهن ، والمـــوت شـــهادة فـــداء لهـــن ، وهكـــذا قرنـــت هـــذه المعـــاني الســـامية الجهاد -- الشهادة) في إبداع جميـــل بـــن معمـــر فـــنراه يقـــول :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة	وأي جـــهاد غـــيرهن أريـــد
لكل حديث عندهن بشاشة	وكـــل قتيـــل عندهـــن شـــهيد (١)

كل هذا يدفعنـــا إلى محاولـــة التعـــرف علـــى الأســـباب الـــتي ســـاعدت علـــى وجـــود وبلـــورة هـــذه الظـــاهرة ومنها ما يـــأتي

١- هناك من يقول إن مـــن دوافـــع وجـــود هـــذه الظـــاهرة وهـــي " الحـــب العـــذري " الدافـــع الديـــني فقـــد هـــذب الإســـلام بتعاليمـــه النبيلـــة . عاطفـــة الحـــب عنـــد هـــؤلاء الفتـــة وحصنـــها بالعفـــة والتقـــوى ، فتســـاموا بدوافعـــهم وعـــبروا عنـــها في هـــذا الســـياج الفـــني المتعفـــف ، وقنعـــوا ممـــن يحبون بأقل القليـــل في رضـــا وزهـــد (٢)

وفي تصوري أن هـــذا الكـــلام لا أســـاس لـــه مـــن الصحـــة ، فالإســـلام يـــرى مـــن هـــذه الظـــاهرة الفنيـــة . وأسأل هل الإسلام هـــو الـــذي هـــذب عاطفـــة إمامـــهم (جميـــل بـــن معمـــر) وارتقـــى بهـــا إلى الحـــد الـــذي جعله يفتح بابا آخر للجهاد ألا وهـــو الجـــهاد في ســـبيل النســـاء ، والشـــهادة أيضـــا في ســـبيلهن ؟

الإسلام لم يدعونـــا إلى الكســـل والفـــراغ وبـــذل الطاقـــة البشـــرية رخيصـــة في ســـبيل حـــب النســـاء والهيام بهن . والتأوه مـــن هجرهـــن واســـتغراق واســـتهلاك الحيـــاة في هـــذا المنعطـــف الضيـــق ، بعيـــدا عـــن العمل الجاد والأهـــداف الســـامية في الحيـــاة فالإســـلام بعيـــد كـــل البعـــد عـــن هـــذه التحـــولات المرضيـــة في

هذه الشخصيات ، حتى الجاهلية بريئة من هذه التحولات المرضية التي تجعل الرجل متجردا من النخوة ، منفقا عمره حزنا ويأسا على هذا الحب الضائع ؛ لأنه ببساطه شديدة إذا لم يسع إلى انتزاع لقمة العيش في هذه البيئة الفقيرة القاحلة فسيموت جوعا فكيف يتسنى له أن يموت حبا ؟

ويذهب الدكتور صلاح عيد في كتابه (الغزل العذري) إلى أن الشعر الجاهلي يعكس مدى تماسك الشاعر العاشق وحفظه لتوازنه ومروءته حتى لو أصيب في حبه بأخطر داء ، وهو داء الفراق الأبدي (٣) .

وربما يعكس لنا هذه الصورة المشرقة لبيد العامري في قوله :

بل ما تذكر من نوار وقد نأت ... وتقطعت أسبابها وزمامها

مرية حلت بفيد وجاورت ... أهل الحجاز فأين منك مرامها

وبعد أن يذكر المعالم التي تمر بها في رحلة الفراق يقول :

فاقطع لبانة من تعرض وصله ... ولشر واصل خلة صرامها

وأحب المجامل بالجزيل وصرمه ... باق إذا ظلعت وزاغ قوامها (٤)

ويعلق صلاح عيد على هذه الأبيات قائلا :

" أترى أكثر من هذا عزيمة قوية ، ورباطة جأش ، وقدرة على تلقي الصدمة والتعامل معها ، .

. . . إنه لا يتبع المحبوبة ، ولا يستعطفها ، ولا يجعلها كل شغله ، وكل حياته ، شأنه شأن الشعراء الجاهليين لا يتبع أبدا امرأة رحلت ، ولا يمزق لبابه ، ولا يشرد عقله . . " (٥) .

فالجاهلية بريئة من أمثال هؤلاء الرجال ، والإسلام دين الاعتدال والوسطية والتوازن وقد دعانا إلى الاقتصاد في الأفراح و الأتراح في قوله تعالى " لكي لا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم " (٦) .

فكيف بالشخصية التي يجب أن ترتقي مع الإسلام وتسمو وتهذب وتصقل تنحدر إلى هذا الدرك المرضي ؟

ثم إن هؤلاء الشعراء حينما تغنوا بالمحبوبة ، تغنوا في الغالب بجمالها الجسدي ، وأوصافها الجسمية والحسية ، فها هو ذا قيس بن الملوح يقارن مقارنة حسية مادية بين محبوبته والغزالة قائلا :

فعيناك عيناها وجيدك جيدها ... ولكن عظم الساق منك دقيق

ويتمنى أن يراها في مضجعه قائلا :

ألا ما لليلى لا ترى عند مضجعي ... بليل ولا يجري بذلك طائر (٧)

والأمثلة على ذلك كثيرة جدا تحفل بها كتب الأدب والتاريخ .

فهل من الإسلام التغني بأوصاف المحبوبة الجسدية ؟

هلا تغنى بسموها ، برفعتها ، بحيائها ، بكلامها العذب وسحره ، بمكانتها في قومها ، بشخصيتها بذكائها وألمعيتها . بحسن تصرفها ، بروعة منطقها

وهل من الإسلام ملاحقة المحبوبة حتى بعد زواجها . وتحين الفرصة والحيلة لخداع هذا الزوج المسالم ؟

وهل نصدق أن هؤلاء العشاق كانوا يفعلون كما يفعل جميل بثينة عند لقائها وهو أن يأخذ يدها فيضعها على قلبه فيستريح ؟

ثم إن هذا الشعر ينم عن حرمان جسدي . صحيح أن هؤلاء الشعراء لم ينزلقوا إلى هذا المزلق الوعر الموحل الذي انزلق إليه عمر بن أبي ربيعة وغيره من شعراء الجاهلية . ولكنهم أيضا لم يسموا إلى الدرجة العاجية التي وضعهم فيها د. غنيمي هلال حين قال " هذا الحب يسموا على المتع الحسية التي تهون لدى المحب بقدر ما يعظم شأن العاطفة في ذاتها . ووسيلة السمو بهذه العاطفة على هذا النحو هو الحرمان . أي حرمان المحب من الظفر بحبيبته سواء كان هذا الحرمان إراديا أو نتيجة أسباب اجتماعية وتقاليد سائدة خارجة عن إرادة المحب " (٨)

قد يصح هذا الكلام لو كان الحرمان إراديا كما رأينا في نموذج سلامة القس . ولكن هذا الحرمان كان رغمًا عنهم، والدليل هذا الجوع والحرمان الجسدي . الذي يفوح به شعرهم فلو سنحت لأحدهم الفرصة ما ضيعها . فهو ليس حصورا

فأين أثر الدين الإسلامي في هؤلاء ؟

٢- وفي تصوري أن السبب الأساسي في وجود هذه الظاهرة التي لم تستغرق سوى نصف قرن أو يزيد قليلاً كان سياسيا في المقام الأول، واقتصاديا واجتماعيا في المقام الثاني . فمن الناحية السياسية ، كان خلفاء بني أمية يعلمون تمام العلم أن مكمن الخطورة على ملكهم يتركز في مكة والمدينة . حيث التفاف الناس حول آل البيت النبوي (الحسين بن علي) وحيث الزبيريون والخوارج والشيعة . وحيث الإيمان القوي والنفوس التي يصعب شراؤها بالمال . فكان على العقلية الأموية بما عرف عنها من ذكاء ودهاء وحيلة (معاوية) ، البحث عن حل ينهي دور هذه الجبهة الخطيرة أو يحيدها . فكان الحل إغراق مكة والمدينة بأموال وخيرات الفتوحات الإسلامية ، وليس ذلك فحسب بل إغراقها أيضا بالجواري الحسان من الفارسيات والروميات فانتشر الرخاء والثراء والرفاهية والترف . وكلما ازداد الثراء ركن الناس عن السعي وراء متطلبات الحياة ، وبالتالي زاد وقت الفراغ ، فاتجهوا إلى اللهو والاستمتاع بالغناء والجواري الحسان ، وتهيأ المسرح تماما لظهور الغزل . فالأرض خصبة ومهيأة تماما لأن ينبت ويترعرع . ولا يخفى علينا تشجيع البيت الأموي لذلك (٩)

ولا نستبعد أن يكون هؤلاء الشعراء الغزليين قد أخذوا الضوء الأخضر من البيت الأموي فراعت و انتشرت قصص هؤلاء الشعراء . وتهافت الناس على سماع أخبار وحكايات هؤلاء الشعراء ، وإمعانا في تأجج نار الحب عند هؤلاء الشعراء . فقد حرم عليهم الزواج بمن يحبون استنادا إلى تقليد بدوي لا أصل له في الجاهلية أو الإسلام وهو " أن يحرم على الفتاة الزوج بالفتى الذي اشتهر بحبها ونظم الشعر فيها " (١٠)

ولا استبعد مطلقا أن يكون هذا التوجه سياسيا أيضا ؛ لأن الشاعر لو تزوج بمن يحب لانطفأت هذه النار التي أريد لها أن تشتعل ، وهذا ضد مصلحة الدولة في ذلك الوقت ، وإمعانا في سكب الكيروسين على النار ، يأمر الخليفة بإهدار دم هذا الشاعر ، وربما كان هذا الأمر للدعاية فقط ؛ لسبب بسيط هو أننا لم نسمع عن مقتل أحد هؤلاء الشعراء على الرغم من ملاحقتهم لمحبوباتهم حتى بعد زواجهن ، وبذلك كله نجحت الدولة الأموية نجاحا كبيرا في تحقيق مآربها ، وتهميش المجتمع المدني والمكي عن الخوض في غمار السياسة ، أو حتى التفكير فيها ، فهيهات أن يفكر الحالم الغارق في هذه المتع في السياسة ، أو غيرها من أمور الدولة .

وبعد محاولة التعرف على بعض أسباب وجود هذه الظاهرة الفنية نريد أن نبحر معا مع العالم الإخباري لأحد هؤلاء الشعراء ألا وهو (قيس بن ذريح) وقبل أن نبدأ مع أخبار صاحبنا نستطرف تطوافة سريعة على مادة خبر في اللغة (لسان العرب لابن منظور(١١) — والقاموس المحيط للفيروز ابادي)(١٢) ونحاول التعرف على التطور الدلالي لاستخدام هذه الكلمة عند العرب .

الخبر : الأرض المنخفضة المنبسطة ، فالخبار من الأرض ما لان واسترخى أو ما استرخى من الأرض وتحفر ، وهو ما تهور وساخت فيه القوائم .

وفي الحديث : فدفعنا في خبار من الأرض ، أي سهلة لينة

والخبار من الأرض : ما لان واسترخى وكانت فيه جحرة .

والخبار : الجراثيم وجحرة الجرذان ، واحدته خبارة ، و في المثل من تجنب الخبار أمن العثار .

والخبر : مجتمع الماء . فالخبراء : منقع الماء ، والخبر خبر : منقع الماء في الجبل ، والخبار : منقع الماء في أصوله والخبراء : قاع مستديرة يجتمع فيه الماء .

الخبير : النبات ، وفي حديث طهفة : نستخلب الخبير : أي نقطع النبات والعشب ونأكله ، والخبر : شجر السدر والأراك وما حولهما من العشب واحدته خبره ، والخبير : الزرع .

والخبير : الشجر ، والخبير أن تزرع على النصف أو الثلث وهي للمخابرة أي المزارعة على بعض ما يخرج من الأرض ، وهو الخبير أيضا بالكسر .

وفي الحديث : " كنا نخابر ولا نرى بذلك بأسا حتى أخبر رافع أن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عنها ، والمخابرة : المزارعة على نصيب معين كالثلث والربع وغيرهما .

الخبر والخبر : المزادة العظيمة (ما يحمل فيه الماء كالراوية والقربة والسطيحة) والخبر والخبر أيضا : الناقة الغزيرة اللبن .

والخبر والخبيرة : اللحم ، وفي هذا شيء من التخفي والاستتار لأن الماء في المزادة واللبن في الضرع ولحم الحيوان محتجبة خلف الجيد

والمخبر خلاف المنظر وكذلك المخبرة والمخبرة بضم الباء هو : نقيض المرآة (أي الظاهر والمنظر)

الخابر المختبر المجرب . والخبير والخبر والخبرة والخبرة . . . : العلم بالشيء ومنه قولهم لأخبرن خبرك ، أي لأعلمن علمك ، واخبر خبره : أي أنبأه ما عنده .

والخبير : اسم من أسماء الله الحسنى أي العالم بما كان وما يكون .

والخبر : خلاصة العلم ودليله أي الإعلام . فالخبر ما أتاك من نبأ عمن تستخبر ، والخبير العالم بالخبر وهو المخبر أيضا ، ويقال : أخبره خبوره : أنبأه ما عنده .

خبرت الأمر أخبره إذا عرفته على حقيقته .

الخبر واحد الأخبار وأما قوله تعالى " يومئذ تحدث أخبارها " أي يوم تزلزل تخبر عما عمل فيها .

الاستخبار والتخبر السؤال عن الخبر ليعرفه وفي حديث الحديبية : أنه بعث عينا من خزاعة يتخبر خبر قريش أي يتعرف .

المخبر خلاف المنظر .

الخبر والخبر : العلم بالشيء .

الملاحظ على التطور الدلالي لمادة خبر ما يأتي :

١- سيطرة وغلبة الدلالات المادية وشيوعها عند العرب .

٢- الدلالات المادية المستخدمة تعطي صورة شاملة لحياة مستقرة تعتمد على الأرض السهلة المنبطة ، وتجمع المياه ، فطالما وجدت أرض سهلة منبطة منخفضة لا بد أن يجتمع فيها الماء ، لتكون النتيجة هي قيام الحياة المستقرة المعتمدة على النبات والزراعة ، فالدلالة الأولى تسلمك بالضرورة إلى الدلالة الثانية وكلاهما مقدمتان منطقيتان لهذه النتيجة وهي النبات والزراعة ، وطالما وجدت الحياة المستقرة لا بد أن تتولد الدلالة الرابعة المرتبطة بمفردات هذه الحياة من الماء الذي في المزادة واللبن في الضرع ولحم الحيوان وكلها دلالات تؤكد وجود الاستتار فالماء داخل المزادة ، واللبن في الضرع ، ولحم الحيوان يستتر خلف الجلد وكلها دلالات مادية فكان لا بد من تطوير الدلالة لتنتقل من رحاب الماديات أو لترتقي إلى الرحاب المعنوي فكانت دلالات الخفاء والعلم ، والإنباء التي تطور إليها أخيرا .

وما نريد أن نخلص إليه من هذه المعاني يتجلى في الدلالتين الأخيرتين اللتين وجدنا أهل العلم والأدب يتداولون لفظ الخبر فيهما . ونستطيع أن نقف هنا على خصيصة مميزة للفظ الخبر ، إذ يبدو أن معنى الواقعة أو الحدث (يومئذ تحدث أخبارها) تخبر عما عمل بها ، فالخبر دالا على ما جرى ، ولكنه إلى ذلك ينطوي على أحداث وقعت أو أحوال ألم بها شخص أو فئة .

وهذا يمكن أن نفهم عبارة (لأخبرن خبرك) أي لأكشفن ما استتر من أمرك هذا هو المعنى الأساسي ويضاف إليه معنى آخر هو الإنباء والإعلام ،أي إخراج المادة الأصلية من مجال الأحداث والأحوال إلى مجال القول أو الكتابة ، وهذا يدخل الخبر حرم الفن ليغدو وجها من أبرز وجوه الإبداع في الأدب العربي بما يحمل من عناصر القص والإلهام ... إلخ .

٣- نخلص من ذلك إلى أن الخبر هو جماع خبرات ومعارف وتاريخ وعلاقات وتجارب ، تنقل من جيل إلى جيل ، ومن زمن إلى زمن ، ومن بيئة إلى أخرى ، أو بمعنى آخر هو تلك التجربة التي يطلبها المتلقي ، ويسعى إليها إلى ذوي الخبرة من المجربين ، ليعرفها منهم ويكتسب قيمتها .

إذا لا بد أن يكتمل المثلث :

متلق : يطلب المعرفة ، ويسعى إليها ؛ لأنه يحب أن يعرفها ، ويصل إلى أغوارها .

مرسل : هو ذلك الخابر أو العالم بالخبر أو المجرب الذي يحفظ في صدره الروايات والأخبار ، ويحكيها من جيل إلى جيل ، وينقلها عنه الآخرون .

رسالة : وهي الموضوع الذي يسعى إليه المتلقي لدى ذوي الخبرة .

وهذا تكتمل جوانب الاتصال كما ذكر (ياكبسون) في مخططه لوظائف اللغة : " إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة ، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء ، سياقا تحيل عليه " (١٣) .

فالخبر يحمل للمتلقي تجربة المرسل بما فيها من خبرات ومعارف ، هي رصيد يضاف للمتلقي وفي طياته حركة حياة ، تشتمل الماضي والحاضر والمستقبل ، فالخبر ينبي بما حدث في الماضي ليكون رصيد الحاضر الذي ينطلق منه نحو المستقبل .

ويرى الدكتور شكري عياد أن الخبر في أصله تاريخ ، فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة (١٤) .

فالخبر يفصل حادثا له قيمة ، فالأفكار القيمة النبيلة هي التي تبقى عالقة بوجدان الجماعة ، وهي التي تسهم في بناء الوعي الجمعي ؛ لأن القيمة والتجربة الإنسانية جديرة بأن تسجل وتكتب وتخرج من دائرتها الخاصة إلى دائرة الحياة الكبيرة ، كي تصبح ميراثا حضاريا ، تبحث عن الجماعة لدى المبدعين والمفكرين والعالمين بأحوال المجتمع ، وأخباره لتفيد منهم (١٥) .

مع صاحب الأغاني

وننطلق الآن مع صاحب الأغاني ؛ لنعرف كيف صاغ هذه التجربة الإنسانية أو هذا النموذج الإنساني ؟ يقول :

أخبرني بخبر قيس ولبنى امرأته جماعة من مشايخنا في قصص متصلة ومنقطعة وأخبار منثورة ومنظومة ، فألفت ذلك أجمع ليتسق حديثه إلا ما جاء مفرداً وعسر إخراجه عن جملة النظم فذكرته على حدة . فممن أخبرنا بخبره أحمد بن عبد العزيز الجوهري قال : حدثنا عمر بن شبة ولم يتجاوزه إلى غيره ، وإبراهيم بن محمد بن أيوب عن ابن قتيبة ، والحسن بن علي عن محمد بن موسى عن حماد اليزيدي عن أحمد بن القاسم بن يوسف عن جزء بن قطن عن جساس بن محمد عن محمد بن أبي السري عن هشام بن الكلبي وعلي روايته أكثر المعول ونسخت أيضاً من أخباره المنظومة أشياء ذكرها القحذمي عن رجاله . وخالد بن كلثوم عن نفسه ومن روى عنه وخالد بن جمل ونتفاً حكاها اليوسفي صاحب الرسائل عن أبيه عن أحمد بن حماد عن جميل عن ابن أبي جناح الكعبي وحكيت كل متفق فيه متصلا وكل مختلف في معانيه منسوباً إلى راويه فأتو جميعاً

* كان منزل قومه في ظاهر المدينة ، وكان هو وأبوه من حاضر المدينه . وذكر خالد بن كلثوم أن منزله كان بسرف ، و احتج بقوله

الحمد لله قد أمست مجاورة أهل العقيق وأمسينا على سرف

قالوا : فمر قيس لبعض حاجته بخيام بن كعب بن خزاعة ، فوقف على خيمة منها والحي خلوف والخيمة خيمة لبنى بنت الحباب الكعبية ، فاستسقى ماء فسقته وخرجت إليه به ، وكانت امرأة مديدة القامة شهلاء حلوة المنظر والكلام فلما رآها وقعت في نفسه ، وشرب الماء . فقالت له : أتنزل فتبرد عندنا ؟ قال نعم . فنزل بهم ، وجاء أبوها فنحر له وأكرمه فانصرف قيس وفي قلبه من لبنى حر لا يطفأ ، فجعل ينطق بالشعر فيها حتى شاع وروى . ثم أتاها يوما آخر وقد اشتد وجده بها فسلم فظهرت له وردت سلامه وتحفت به ؛ فشكا إليها ما يجد بها وما يلقى من حبها ، وشكت إليه مثل ذلك فأطالت ، وعرف كل واحد منهما ما له عند صاحبه . فانصرف إلى أبيه وأعلمه حاله وسأله أن يزوجه إياها . فأبى عليه وقال : يا بني ، عليك بإحدى بنات عمك فهن أحق بك . وكان ذريح كثير المال موسراً ، فأحب ألا يخرج ابنه إلى غريبة . فانصرف قيس وقد ساءه ما خاطبه أبوه به . فأتى أمه فشكا ذلك إليها واستعان بها على أبيه ، فلم يجد عندها ما يحب فأتى الحسين بن علي بن أبي طالب وابن أبي عتيق فشكا إليهما ما به وما رد عليه أبوه . فقال له الحسين : أنا أكفيك . فمشى معه إلى أبي لبنى . فلما بصر به أعظمه ووثب إليه ، وقال له : يابن رسول الله ،ما جاء بك ؟ ألا بعثت إلي فأتيتك قال : إن الذي جئت فيه يوجب قصدك وقد جئتك خاطباً ابنتك لبنى لقيس بن ذريح

فقال : يابن رسول الله ، ما كنا لنعصي لك أمراً وما بنا عن الفتى رغبة . ولكن أحب الأمر إلينا أن يخطبها ذريح أبوه علينا وأن يكون ذلك عن أمره ، فإنا نخاف إن لم يسع أبوه في هذا أن يكون عاراً وسبة علينا . فأتى الحسين رضي الله عنه ذريحاً وقومه وهم مجتمعون ، وقاموا إليه إعظاماً له وقالوا له مثل قول الخزاعيين فقال لذريح أقسمت عليك إلا خطبت لبنى لابنك قيس

قال : السمع والطاعة لأمرك . وخرج معه في وجوه من قومه حتى أتوا لبنى فخطبها ذريح على ابنه إلى أبيها فزوجه إياها ، وزفت إليه بعد ذلك . فأقامت معه مدة لا ينكر أحد من صاحبه شيئاً وكان أبر الناس بأمه ، فألهته لبنى وعكوفه عليها عن بعض ذلك . فوجدت أمه في نفسها وقالت : لقد شغلت هذه المرأة ابني عن بري ، ولم تر للكلام في ذلك موضوعاً حتى مرض مرضاً شديداً . فلما برء من علته قالت أمه لأبيه لقد خشيت أن يموت قيس وما يترك خلفاً وقد حرم الولد من هذه المرأة وأنت ذو مال فيصير مالك إلى الكلالة فزوجه بغيرها لعل الله أن يرزقه ولداً وألحت عليه في ذلك فأمهل قيساً حتى إذا اجتمع قومه دعاه فقال : يا قيس إنك اعتللت هذه العلة فخفت عليك ولا ولد لك ولا لي سواك وهذه المرأة ليست بولود ؛ فتزوج إحدى بنات عمك لعل الله أن يهب لك ولداً تقر به عينك وأعيننا . فقال قيس : لست متزوجاً غيرها أبداً . فقال له أبوه : فإن في مالي سعة فتسر بالإماء قال : ولا أسوءها بشيء أبداً والله . قال أبوه : فإني أقسم عليك إلا طلقتها فأبي وقال : الموت والله علي أسهل من ذلك ، ولكني أخيرك خصلة من

ثلاث خصال . قال : وما هي ؟ قال : تتزوج أنت فلعل الله أن يرزقك ولدا غيري قال : فما في فضلة لذلك قال فدعني أرتحل عنك بأهلي وأصنع ما كنت صانعا لو مت في علتي هذه . قال : ولا هذه . قال : فأدع لبنى عندك و أرتحل عنك فلعلي أسلوها فإني ما أحب بعد أن تكون نفسي طيبة أنها في حبالي . قال : لا أرضى أو تطلقها ، وحلف لا يكنه سقف بيت أبدا حتى يطلق لبنى ، فكان يخرج فيقف في حر الشمس ، ويجيء قيس فيقف إلى جانبه فيظله بردائه ويصلى هو بحر الشمس حتى يفيء الفيء فينصرف عنه ، ويدخل إلى لبنى فيعانقها وتعانقه ويبكي وتبكي معه وتقول له : يا قيس ، لا تطع أباك فتهلك وتهلكني . فيقول : ما كنت لأطيع أحدا فيك أبدا . فيقال : أنه مكث كذلك سنة . وقال خالد بن كلثوم : ذكر بن عائشة أنه أقام على ذلك أربعين يوما ثم طلقها . وهذا ليس بصحيح " (١٦) .

و يمكن هنا أن تتناول القصة عموما بالتحليل من خلال بعض الإجراءات الشكلية ، ويمكن تطبيق هذه الإجراءات على الخبر باعتباره فنا ينتمي إلى الجنس القصصي . فكل قصة لها حكاية ،وفيها نظام فني يروي هذه الحكاية وهو الخطاب .

فالخطاب هو الطريقة التي يروي بها الحكاية من أول وجهة نظر الراوي ، ومستويات السرد التي يستخدمها ، والبعد التصويري عنده ، ومساحة الحوار ، وعلاقة السارد بالزمن ،ومدى حياده أو تدخله بالتعليق داخل الخطاب ، تتكون من هذا كله الهرم الفني الطريقة التي تعرض بها الحكاية ، ويطلق عليها مصطلح الخطاب .

وفي الحكاية نتعامل بالدراسة مع العناصر الآتية :

١- الحالة الاستهلالية : وهي التي يقدم فيها المؤلف الشخصية المحورية ، أو الشخصيات كلها

٢- مجموع الأفعال المترابطة فيما بينها ، والتي تمثل الأحداث ، وبالتالي ينشأ عنها نوع من الصراع أو العقدة (البناء النمطي للحكاية) .

٣- مجموعة القرائن التي تبين طبيعة الشخصيات ، وتكشف أبعادها وتعكس أيضا المناخ العام لزمان الحكاية ومكانها وذلك من خلال علاقة الشخصيات و فاعليتهم في الحدث الجمعي .

٤- الوظائف الدرامية : تلك التي تتوقف على تأثير الأفعال ودورها في البناء الفني للخبر ، هذه الأفعال يتشكل منها دراما الخبر وهذا ما يطلق عليه في علم السرد الوظائف الدرامية والتي تشكل من خلال مجموعات متكاملة يطلق عليها مصطلح المتوالية (١٧) . والتي تشكل بدورها من خلال علاقة محور الوظائف الدرامية والمتواليات بمحور قرائن الشخصيات والزمان والمكان و منها يتكون النسيج الفني للحكاية .

وأراني حينما أتعامل مع الخبر هنا لن أفصل تماما بين الحكاية والخطاب فبينهما ارتباط حتمي استفتح الأصفهاني قصتنا بتركيز عدسة الكاميرا على البطل بإطلاعنا على هوية هذا البطل وجاءت بيانات هويته على النحو الآتي :

الاسم . قيس بن ذريح بن الحباب بن سنة .

الأم سنة بنت الداهل بن عامر الخزاعي

الأب : ذريح بن الحباب من أثرياء قومه

محل الإقامة : المدينة المنورة (سرف على بعد ستة أميال من مكة) – الحجاز

الأصل الطاهر العريق : كان رضيع الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما أرضعته أم قيس .

الميلاد : النصف الأول من القرن الأول الهجري .

لم يتعرض الأصفهاني من قريب أو بعيد لحياة قيس قبل لقاء لبنى ، وكأن حياته قبل لقائها لم تكن شيئا أو بمعنى آخر كانت لحظة اللقاء هي بداية الحياة الحقيقية لهذا الرجل .

هذا وقد بدأ الأصفهاني الخبر بعد سلسلة الإسناد الطويلة بـ (قالوا) وهذا معناه أن الأصفهاني يلقي بتبعة الخبر على غيره ، وأنه ليس أصل الخبر أو ليس له الفضل في خلق أو إبداع الخبر ، وهذا يقودنا منطقيا إلى التعرف على طبيعة وديناميكية هذا الفن العربي الذي وصل إلى مرحلة النضج ، والذي يعتمد على تجارب السابقين ، فالأصفهاني يعتمد على روايات سابقة على عصره ،كل رواية تحمل وجهة نظر صاحبها ، وتحمل أيضا إضافة هذا العصر وثقافته ، حتى القرن الأول الهجري زمن وقوع هذه الدراما على المستوى التاريخي وهذا يعكس لنا التواصل الفكري والثقافي والإنساني للشخصية العربية .

و الأصفهاني له مطلق الحرية في التحليق بفكره وتجسيده بتجربة إنسانية يستدعيها وعيه من مكان ما أو زمان ما ، مادامت هذه التجربة قادرة على الحياة ، وما دام الكاتب قادرا على إعادة عرضها حية ، بالنا فيها وجهة نظره أو كلمته التي يريد توصيلها إلى معاصريه ، ووجهة نظره أو كلمته (١٨) هنا ليست مجرد مجموع الأفكار التي يريد توصيلها إلى المتلقي وإن كانت هذه مسألة أساسية ومسلم بها ، ولكن نقصد بوجهة نظره ، لمسته الفنية الخاصة ، الرؤية الفنية أو الحس الفني بأدواته الفنية : كيف يقص الراوي القصة ،كيف يعرض الحدث المكون من مجموعة من الأفعال التي تؤديها شخصيات تربط بينها علاقات متعددة ،كيف يعرض الراوي هذا الحدث في خطاب ،... ماذا يرى بنفسه ؟ متى يسرد بالتفصيل أو بالإيجاز ؟ ومتى يستحضر الحوار ؟ وكيف يتعامل مع الزمان وصيغ الأفعال ومساحات الأماكن ؟ ماذا يقدم وما الذي يخفيه من السياق ويترك فجوات وكأنه ينتقل بالمشهد من مكان لمكان أو من زمن وحدث إلى زمن وحدث آخر .

وإذا حاولنا معا أن نتتبع نقطة انطلاق الدراما عند الأصفهاني فهي مهمة جدا إذ لا بد أن يستجمع فيها الكاتب خلاصة تجاربه ومهاراته وقوته في الإبهار ؛ كي يجعل هذه البداية غير تقليدية مشوقة جذابة بتفصيلاتها غير المطروقة من قبل حتى لا تستدعي لدى المتلقي بعض الأحداث المشابهة فيتوقع النهاية لأول وهلة وبالتالي يمل من العمل الفني .

الحالة الاستهلالية :

ونقصد بها هنا المدخل الذي يقدمه الكاتب مستهلا به حكايته ، والمصطلح يعود إلى العالم الروسي (فلاديمير بروب) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ، ويطلقه على مدخل الحكاية الخرافية ، ونستعيره منه هنا في المدخل البنائي للحكاية باعتبار أن هذا المصطلح أصبح مؤثرا في دراسة علم السرد بوجه عام (١٩) .

بدأ الأصفهاني بنيته الفنية بداية ساخنة على طريقة الأفلام السينمائية ، بفعل الخروج وهو من أهم الأفعال في الحكايات ، وبصفة عامة في الحكايات الشعبية ، وبصفة خاصة المقامات العربية ، التي تعتمد اعتمادا أساسيا على دراما الخروج والتنقل والارتحال من مكان إلى مكان آخر ،وكثيرا من أفلامنا السينمائية التي وظفت دراما الخروج ، حيث يبدأ المشهد الأول للفيلم بالبطل يركب القطار قاصدا القاهرة أو الإسكندرية ، والنصائح الأخيرة التي تسدى للبطل النازح على محطة القطار ولاسيما تحذيره من (بنات البندر) حيث تبدأ الأحداث بضرورة انتقال البطل من مكان إلى مكان لتحقيق هدف ، أو مواصلة رحلته العلمية أو الحصول على عمل أو الهروب من أزمة (اقتصادية – أخلاقية – أعراف اجتماعية) وخلال هذا الخروج تتغير كل حياته رأسا على عقب ويعاد تشكيل وصياغة هذا البطل بصورة جديدة ، يصبح بها أكثر وعيا وفهما لأبعاد العالم الذي يدور حوله ، وهكذا بدأ الأصفهاني في قوله (فمر قيس لبعض حاجته بخيام بني كعب بن خزاعة فوقف على خيمة منها والحي خلوف ، والخيمة خيمة لبنى بنت الحباب الكعبية ، فاستسقى ماء فسقته وخرجت إليه بها وكانت امرأة مديدة القامة شهلاء حلوة المنظر والكلام . فلما رآها وقعت في نفسه وشرب الماء) .

استهل الأصفهاني بنيته السردية بالمستوى المأثور لدى الكتاب وهو مستوى (الرؤية من الخلف)(٢٠) فهذا المستوى يتيح له حرية الحركة والتعبير فهو الراوي العليم بكل شيء عن دقائق شخصيته داخلية كانت أو خارجية ، وهو الراوي المسيطر على الأحداث المتحكم في خيوط شخصياته يحركها كيفما يشاء وفي إطار هذه البداية القوية التي تعكس مهارة الكاتب وتحكمه ببراعة في كادره الفني يبدأ المشهد الأول بفعل خروج قيس لقضاء بعض حوائجه (فمار خارجي في أحد أيام فصل الصيف) – ينتابه العطش فيقف (عابر سبيل) بباب إحدى الخيام طلبا للماء ، فإذا بفتاة طويلة كغصن البان جميلة تقدم له الماء ،فرمقها بنظرة إعجاب وانبهار ثم روى ظمأه .

يلفت الانتباه في المشهد السابق اهتمام الأصفهاني بالوصف الدقيق ، (فالحي خلوف) معناه ببساطة غياب الرجال عن الحي في شغل لهم ، فالحي فارغا إلا من النساء ، (والخيمة خيمة لبنى بنت الحباب الكعبية) فالراوي العليم هنا يحلق فوق هذه الخيام ، أو يرفع هذه الخيام ؛ ليعرف

من بداخلها من النساء والفتيات ، ثم يقدم لنا وصفا حسيا ومعنويا للبنى ، أو يقدم لنا أبعاد تلك الشخصية المبهرة للبطل .

و المشهد الأول بما سيطر عليه من أفعال ماضية يؤكد على خروجنا من عالم الواقع إلى عالم الفن (كان / فمر / فوقف/ فاستسقى/ فسقته / كانت / رآها / وقعت / شرب) .

أي أن الاستهلال يقدم لنا الماضي كمستوى أول فنحن نفترض أن الصيغة (فعل) أي الماضي خاصة بالعالم السردي ، ولا يخفى علينا أيضا دلالة حرف العطف الفاء في (فمر/ فوقف/ فاستسقى/ فسقته) بما يحمل من ترتيب وتتابع للحدث .

ثم ينتقل الأصفهاني من بنية السرد إلى بنية الحوار (الحكي) بضمير الغائب ويتجلى ذلك في سؤالها قيس أن يتفضل عندهم كي يستريح من الحر الشديد ، فيجيبها إلى طلبها ثم يأتي أبوها فيحسن وفادته ويكرمه .

فقد مزج الأصفهاني في الاستهلال بين مستويين للرؤية السردية هما (الرؤية من الخلف ، الرؤية من الخارج) حين يجمع لقيس ولبنى بتبادل الحوار للحظة وهذه مسألة طبيعية جدا بالنسبة لهذا اللقاء الأول ، وبمزجه بين السرد والحوار في مطلع البناء الدرامي أضفى نوعا من الحيوية والتشويق.

من الطبيعي جدا أن يتشكل البطل تشكيلا جديدا بعد النظرة الأولى لها ولم لا ؟ أي سحر تبثه فينا تلك النظرة الأولى .

كيف تحرك أجهزة الجسم وتجعلها في حالة توهج ؟ إنما تخترق العقل والوجدان ، بل تجتاح الإنسان بكل خلجاته ، (فلما رآها وقعت في نفسه) نظرة واحدة تجتاح كل الحواجز والسدود وتصل إلى تلك البقعة الساحرة أو المنطقة الكامنة التي لم يصل إليها أحد من قبل ، لقد استوعب واحتوى مركز الاستقبال عند قيس تلك اللغة الخاصة المرسلة إليه ، وحل شفرتها (فانصرف وفي قلبه من لبنى حر لا يطفأ ، فجعل ينطق بالشعر فيها حتى شاع وروى) .

وهكذا تحول الحب إلى إلهام ... عملية التحول هذه لا تأتي إلا لمن يملك الموهبة ، يملك ذلك البرنامج الخاص ويستطيع أن يحدد له القائد الذي يدير مفاتيحه ويعالج رموزه ... يتحول الحب إلى إبداع ... وتتحول المحبوبة (لبنى) إلى قائد لموهبة الحب ، لا يستطيع أن يبدع إلا بواسطتها ومن أجلها .

وهنا يلفت نظرنا محاولة الأصفهاني اختراق الحواجز والولوج إلى عالم شخصيته الداخلي ،كي يسبر لنا غوره ويكشف لنا حقيقة أحاسيس وخلجات هذه الشخصية إبان لحظتها ينعكس ذلك في قوله (وقعت في نفسه – وفي قلبه من لبنى حر لا يطفأ)

فبناء الشخصية هنا ينطلق من موقف بعينه له أهميته في صياغة البطل ، ثم تنطلق الأحداث بعد ذلك وربما لا نستطيع أن نقول : أن الأصفهاني قد عمد إلى ممارسة تقنية تيار الوعي(٢١) ، لأن هذه التقنية تنتمي إلى العصر الحديث فقد ظهرت مع تطور علم النفس من خلال نظرية فرويد

عن الشعور و اللاشعور وتجربة الصد الداخلي للإنسان عما فيه من عقد وماسي مركبة وروحية في أعماقه

حالة الاستهلالية هنا قدمت لنا شخصية كل من العاشق والملهمة والمكان الذي يتميز به ومن أهم القرائن المكانية في الاستهلال الإشارة إلى مكان إقامة قيس وهو المدينة ، فهو هنا في رحلة دائمة وتلك السمة تجعل تجربة الحب جزءا من رحلة الإنسان بعمر ها فيما يمر من تجربة انتقاله المكاني المصحوب بانتقالات نفسية . والتغير الإنساني يرتبط بحركة الشخصية ، وهذا مؤشر للوظيفة الأولى في الخبر القصصي وهي تجربة الخروج او فعل الارتحال المكاني

الوظائف الدرامية .

تعد الوظائف من العناصر الأساسية والركائز الثابتة والدائمة في الحكاية أيا كانت الشخصيات و الطريقة التي تباشر بها الوظائف فتتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت ، وأن أية حكاية لا تحوي بالضرورة على كل الوظائف ، وأن وظائف الشخصيات ما هي إلا متواليات الأفعال التي تضمها الحكاية

وتعد الوظائف أو الأحداث الدرامية مجموعة من متواليات ، والمتوالية عبارة عن مجموعة أحداث مكتملة ، تتكون من عدد من الأحداث الجزئية ، وكل حدث جزئي يمكن أن يطلق عليه اسم وظيفة وتستمد الحكاية وجودها من خلال تراكم أحداث معينة ، لكل حدث بنيته الفعلية المرتبطة ببنية الحدث التالي ، ليتشكل من مجموع الأحداث بنية كلية للمضمون الحكاية

وتحديد الوظائف في الخبر يتطلب استخراج المضمون الأساسي في خطوات واضحة ، كل خطوة تمثل إحدى الوظائف ، ومن مجموع الوظائف تتشكل المتتالية وإذا كان الفعل في المستوى النحوي علامة دالة على حدث مقترن بزمن . والفاعل هو من اسند إليه الفعل ، فإن العلاقة بين الوظيفة في الحكاية والجملة الفعلية في النحو واضحة حيث إن

الجملة الفعلية = فعل + فاعل

الوظيفة = حدث + شخصية

من الطبيعي إذن أن تكون الجملة الفعلية هي أكثر الوحدات اللغوية الدالة على الوظائف في العمل القصصي

يتكون الخبر هنا من اربع وحدات كبيرة من المتواليات وتتمثل فيما يأتي :

- متوالية الحب من النظرة الأولى . وتتجلى في الأفعال الآتية .

خروج قيس

وقوف فوقف

عطش . فاستسقى ماء

رؤية النظرة الاولى رآها

عجب ... بها ... فعل ... و ...

– النزول عندهم : فنزل بهم
– حسن الوفادة : أكرمه
– التلبس بالحب : وفي قلبه حر لا يطفأ
وهذه الأفعال تترابط معا وتتدرج تدرجا منطقيا ،وتمتزج معا حسيا ومعنويا وصولا إلى الفعل الختامي لهذه المتوالية وهو الفعل الذي يعيد تشكيل شخصيتنا الدرامية ويغير أحوالها وميولها ويضعها في التجربة الدرامية .
٢– متوالية الرفض : وتتجلى في الأفعال التالية :
– الاعتراف بحبه : أعلمه حاله
– طلب الزواج ممن يحب : سأله أن يزوجه إياها
– الرفض : فأبى عليه
– اللجوء إلى الأم : فلم يجد عندها ما يحب
وهي متوالية رفض مباركة هذا الحب والزواج من جانب الأب الذي يجسد هنا شخصية المعارض في العمل الدرامي (الشرير)(٢٢) وهو الذي يقف في وجه طموح وأحلام البطل ، ويعرقل طريقه ويحول بينه وبين تحقيق هدفه ، فلكي ترتفع درجة حرارة الدراما ، وتتعقد الأحداث وتتشابك لا بد من ظهور قوة معاكسة ، تضع الحواجز والعراقيل أمام البطل وتمارس عليه سلطاتها وهي هنا سلطة الأب بما تحمل من احترام ووقار ، وسلطان الدين الإسلامي الذي يدعونا إلى طاعة الوالدين ، والمتوالية تعكس لنا أيضا التبرير المنطقي لهذا الموقف المعارض وهو الزواج من إحدى بنات أعمامه فهن أحق به بوصفه من أغنياء قومه ، أي أنها تعكس لنا بعدا اجتماعيا في شخصية (ذريح) والد قيس وتأتي الأم لتشكل الشخصية التي تسبح في فلك شخصية (المعارض) وتتفق معها تماما في أفكارها .
٣– متوالية الاستعانة بالمخلصين ، وأصحاب المكانة السامية ، وانفراج الأزمة ، وتتجلى في الأفعال الآتية:
– الشكوى من صدود الأب : فشكا إليها
– الاستجابة لقضيته العادلة : أنا أكفيك
– الصحبة إلى بيت لبنى : فمشى معه إلى أبي لبنى
– اشتراط موافقة والد قيس : وما بنا عن الفتى رغبة ولكن أحب الأمر إلينا أن يخطبها ذريح أبوه علينا وأن يكون ذلك عن أمره
– الشفاعة لقيس عند ذريح : أقسمت عليك إلا خطبت لبنى لابنك قيس
– قبول شفاعة الحسين : السمع والطاعة لأمرك
خطبة ذريح للبنى - فخطبها ذريح على ابنه إلى أبيها
زواج قيس من لبنى : وزفت إليه بعد ذلك

وهذه المتوالية تقدم لنا شخصية أخرى جديدة في العمل الدرامي ، تقدم لنا شخصية المساعد التي يتحقق بها التوازن (٢٣) ويزداد النص الدرامي حيوية ومتعة . وتلعب هذه الشخصية البطولة الثانية في العمل الفني ، رجلا لا ترد له كلمة في هذا المجتمع إجلالا واحتراما وحبا لشخصه الكريم ، انه الحسين بن علي حفيد رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم ، وبظهور شخصية الحسين على مسرح الأحداث ، تتفتح أمام البطل كل الأبواب الموصدة ، فكأنه ملك العصا السحرية ، أو مصباح علاء الدين ، ولما لا لقد استجاب لحل قضيته ، وكفايته الحسين ، تلك الشخصية المحاطة بهالة كبيرة من الحب والوقار والقدسية في هذا المجتمع الحجازي .

٤- متوالية الفراق : وتتمحور حول ما يأتي من أفعال

- الانشغال عن بر أمه : فألمته لبنى وعكوفه عليها عن بعض ذلك
- العلة التي ألمت به : مرض مرضا شديدا
- التخيير : تخيير ذريح لقيس بين
- أن يتزوج على لبنى إحدى بنات عمه
- التسلي عليها بالإماء
- تطليقها
- الرفض والتخيير : رفض قيس وتخييره لذريح بما يأتي :
- أن يتزوج ذريح لعله يرزق بالأولاد
- أن يرتحل قيس وأهل بيته
- أن يرتحل قيس تاركا أهل بيته لعله يسلوها

الرفض والتصميم على طلاقها : لا أرضى أو تطلقها ، وحلف لا يكنه سقف بيت أبدا حتى يطلق لبنى

في هذه المتوالية تعود شخصية المعارض ، مرة أخرى وبقوة عازمة على حسم الأمر لصالحها وتلعب الشخصية التي تسبح في فلك المعارض وهي هنا (الأم) دورا أساسيا في تحريض المعارض (الأب) على إنهاء هذا الزواج بأي صورة ، والدراما هنا واقعية جدا ،فالأم تشعر بافتقاد ابنها الوحيد الذي كان يعطف عليها ويحبها ، فقد استأثرت به هذه الزوجة الجديدة ، وحرمتها منه ، فمن البديهي أن تحاول استعادة مكانتها الرفيعة في قلب ابنها . ساعدها على ذلك حرمان هذه الزوجة من نعمة الإنجاب ، فقد تحينت فرصة المرض الشديد الذي حل بقيس ، وأوعزت إلى ذريح : إلى من ستؤول هذه الثروة لو توفي قيس ؟ والإجابة معلومة ،ومن هنا بدأ ذريح في التفكير في مجموعة حلول لهذه المشكلة عرضها على قيس بعد تماثله للشفاء ، وفوجئ ذريح بالرفض القاطع لمقترحاته الثلاث رفض الزواج عليها . رفض التسري بالإماء ، رفض التطليق . ولم يتوقف الأمر عن مجرد الرفض بل تعداه إلى وضع قيس لثلاث خيارات أمام والده

- زواج ذريح نفسه لعل الله يرزقه بأبناء غير قيس ، فيكف عنه . ويتركه وزوجه

- أن يأخذ قيس زوجته ويرحل إلى أي مكان آخر بعيدا عن والديه
- أن يترك قيس لبنى عند والده ، ويرحل هو بعيدا عنها لعله ينساها ، فيسهل عليه تطليقها

وكما رفض قيس مقترحات ذريح رفضا باتا ، رفض ذريح اختيارات قيس ، وأصر على تطليقها ، وأقسم ألا يدخل البيت ويعيش فيه إلا بعد طلاق لبنى .

فقد تصاعدت الأحداث ووصلت إلى ذروتها .

استخدم المعارض كل ما يملك من سلطة وأحكم الخناق حول شخصية البطل ،كي تتم التصفية الجسدية والروحية لهذه العلاقة الحميمة .

ومن استعراض مضمون الخبر السابق يتضح لنا بعض الملاحظات منها :

وضوح الطابع الحركي حيث نلمسه من خلال :

(فمر / فوقف/ فاستسقى / فسقته/ خرجت إليه / وآه / شرب / نحر له / ..)

هذه بعض النماذج التي تعكس الحركة الخارجية الحسية للشخصيات ، بما فيها من انتقال وتحرك في إطار زمني يرسم أبعادا مكانية متعددة .

الحركة الداخلية للشخصية بما فيها من تغير وتأثر داخلي في نفسية قيس ، والقلق نتيجة رفض والده إتمام هذه العلاقة ، والقلق الذي صحب قيس عندما صمم والده على طلاقها، وربما تعكس الأفعال الآتية بعض ذلك (وقعت في نفسه / في قلبه حر لا يطفأ/ اشتد وجده بها . .)

- انعكاس الصراع الدرامي ولاسيما في اللقاء الذي تم بين طرفي الأزمة (قيس + ذريح) حيث تجسدت العقدة وبلغت ذروتها ، وهي هنا ليست عقدة واحدة ، فالأولى استعان عليها بالمساعد (الحسين) ، والثانية لم يجد لها حلا فكانت هذه النهاية المأساوية (التراجيدية) لهذه الدراما .

الشخصيات/ القرائن (٢٤) :

يقصد بالقرائن الوسائل اللفظية والبناء التركيبي للأسلوب الذي يصف ملامح الشخصية ، ويكشف عن علاقتها بالنص ، ودورها الفاعل في تدريم الحدث في الحكاية ، لذلك توجد قرائن زمانية وقرائن مكانية ، وهي مأخوذة من القرين أي الملازم الذي من واجبه اكتمال سمات من اقترن به .

وإذا كنا قد حددنا وظائف الخبر فيما سبق فإن هذه الوظائف تستند إلى شخصيات فاعلة لها صفات معينة وتتبع الصفات للنعت ، وكذلك للحال وللخبر لأنهما وصف للمكان أو للجو العام ، بل إن بعض الأفعال في الجملة يؤدي دور القرائن ، حيث إن الصفة أو الحال أو حتى الخبر في اللغة العربية ممكن أن يكون جملة فعلية ، ومن خلال القرائن نستطيع أن نضيف أبعاد هذه الشخصيات ، ونحدد بعض ملامحها وسماتها ، فكل شخصية منها تمثل فكرة وقيمة ، ولتصبح رمزا ، ونموذجا إنسانيا ، وتكشف القرائن في النص السابق عن شخصيات هي :

١- قيس بن ذريح : القرائن الخاصة بشخصية (العاشق المبدع).

-البعد الاجتماعي (٢٥) :

يتمتع قيس بالثراء الواسع فهو ينتمي إلى أسرة عريقة ذات ثراء و مكانة ، فوالده ذريح من أثرياء قومه ، فهو لا يمتهن عملا ، و لا يعاني في البحث عن الرزق و هو أيضا وحيد والديه ، و هذه قرينة مهمة جدا في هذا العمل الدرامي ، كما يكشف الخبر عن تلك الحرية التي يتمتع بها ذلك المجتمع في إمكانية اتصال الفتى بالفتاة ، وإن عكس ذلك طبيعة المجتمع البدوي حينئذ في خروج الرجال إلى المراعي نهارا ، ولا يمكث في الحي سوي النساء و غير القادرين علي العمل ، وهذا يتضح في وصف الأصفهاني للحي الذي تسكن به لبني بأنه (خلوف) .

- البعد النفسي : يتمتع قيس بقدر وافر من التحرر النفسي ، ومن الجرأة بدليل قبوله لدعوة الفتاة و نزوله عندهم للاستراحة من هجير الشمس ، شخصية مخلصة قوية الحجة ، وهذا يتضح من اقتناع الحسين بعدالة قضيته و مساعدته ، و يتضح أيضا في مجادلته لوالده .

- البعد الفني : نحن أمام الصورة المثلي للمثقف العربي (الشاعر) عندما يحب و ينفعل و يحول الموقف إلي كلمة شاعرة ، والتجربة إلي فن ، آلي تراث فني إنساني ،فهو لطبيعته الفنية في حاجة إلي تجربة و إلي ملهمة ، لينتج لنا بها ذلك الشعر الوجداني الصادق .

و الملاحظ هنا أن الأصفهاني لم يعر اهتماما للبعد الشكلي الخارجي الحسي لشخصية قيس .

٢- القرائن الخاصة بشخصية المعشوقة أو الملهمة لبني :

- البعد الاجتماعي : تتمتع لبني بالثراء و المنزلة الكريمة في أسرتها و بين قومها ، والدليل دعوتها عابر السبيل إلي الراحة عندهم ، و إكرام والدها لضيفها .

- البعد الداخلي النفسي : تتسم لبني بالجرأة و التحرر النفسي و الإيجابية ، و اتخاذ المبادرة بدليل دعوتها قيس للنزول عندهم دون حرج ، كما تتمتع بجمال المنطق و عذوبة الكلام .

- البعد الخارجي : هي فتاة طويلة كغصن البان ، جميلة الوجه ، ملونة العين (امرأة مديدة القامة ، شهلاء ، حلوة المنظر و الكلام).

٣- القرائن الخاصة بشخصية المعارض (ذريح)

البعد الاجتماعي : صاحب مكانة مرموقة في قومه ،فهو من أثرياء قومه .

البعد النفسي : شخصية مرنة ، محاورة ، حازمة .

البعد الفني : نحن أمام الصورة التقليدية للأب العربي الحريص كل الحرص علي زواج ابنه من بنات أعمامه ، حرصا علي ثروته أن تخرج إلي غرباء ، و هذه النظرة موجودة إلي الآن في بعض البلدان العربية ، و قد ساهمت هذه الشخصية مساهمة فاعلة في تدعيم الحدث ، وتصاعد الأحداث وصولا إلي العقدة .

٤- شخصية المساعد (الحسين)

البعد الاجتماعي : المكانة الاجتماعية السامية ، و الأصل الطاهر العريق الغني عن أي تعريف.

البعد النفسي : شخصية محبة للآخر ، تحترم الآخر ، و تحترم التقاليد و الأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع العربي (ما كنا لنعصي لك أمرا و ما بنا عن الفتى رغبة ، ولكن أحب الأمر إلينا أن يخطبها أبوه علينا ، و أن يكون ذلك عن أمره ....فأتى الحسين رضي الله عنه ذريحا) .

البعد الفني : مثل هذه الشخصية بكل ما لها من مخزون وجداني و عاطفي في نفوسنا ،وفوق ذلك فهي شخصية مسئولة لا تترك الأمور تمضي أمامها ، و لا ترى الآخرين في موضع الظلم دون أن تتدخل بل تؤدي دورها ، و تقدر معنى الإنسان ، و تحترم أحلام الآخرين و مشاعرهم ، و من أهم وظائفها الفنية في هذه الحكاية القصصية هي تشكيل الحدث مع بيان أبعاده الزمانية والمكانية وهي من عوامل الانتقال في الحكاية من العقدة إلى الحل فهي إن كانت مساعدة فإنها تشكل رابطا من روابط العناصر القصصية في الحكاية .

٥- الشخصيات الثانوية :

١ – شخصية والد لبنى :

رجل كريم ،حريص على العادات و التقاليد الكريمة السائدة في المجتمع ، وصاحب منطق صحيح

٢- شخصية أم قيس :

حريصة على إرضاء زوجها ، فهي تتفق و تتحد معه في كل المكاره .

٣- شخصية ابن أبي عتيق :

رجل صاحب مكانة اجتماعية سامية في عصره ، إذ ينتهي نسبه إلى أبي بكر الصديق ، ويبدو أنه كان من الساعين بالصلح بين الناس .

و بالنسبة للقرائن الزمانية في هذا الخبر ، فإن وجود الأعلام التاريخية الثلاثة (الحسين – ابن أبي عتيق – قيس) يمثل قرينة زمانية مهمة ، فهو يحيل إلى العصر الذي أنتج هذه النماذج الإنسانية بما تمثله من قيم إيجابية ، و من الطبيعي في القص التراثي أن تدل أسماء الشخصيات على طبيعة الزمن الذي تدور الأحداث في إطاره .

- البناء النمطي :

تماثل أنماط البناء الخبري – إلى حد ما – الأنماط التركيبية للجملة النحوية فإذا كان هناك : (الجملة البسيطة) المكونة من مسند واحد + مسند إليه فإنه يوجد ما يعرف (بالخبر البسيط) و هو يتكون من ثلاث حلقات [موقف + عقدة + حل]

موقف يحدث فيه اللقاء ،وعقدة تتم فيها الأزمة،و حل تنفرج فيه المشكلة و العقدة .

والخبر الذي نحن بصدده من الأخبار المركبة ،فهو يتكون من موقف + عقدة + حل + عقدة أو نهاية مأساوية للعلاقة .

ثانيـا : الخطـاب :(٢٦)

هو الطريقة التي يروي بها السارد القصة ، فعملية تحويل المدلول (البنية العميقة / المضمون الحكائي) إلى دال (بنية سطحية / نص) من خطاب قائم على السرد ، تخضع لنظام خاص يختاره منتج النص ، وينفذه الراوي عبر صيغ خاصة هي ما سنعرض لها هنا وأول ما يمكن دراسته في الخطاب .

١- جملة السند :

الذي لا شك فيه أن دراسة الأخبار الأدبية بمعزل أو مجردة عن الأسانيد عمل منقوص ، وذلك لأن هذه الأسانيد رغم كل الطعون الموجهة إليها من خلط وزيف وغموض ، مرقاة رئيسة لقراءة الأخبار ، فهي أداة لا غنى عنها لتوضيح الحركة التي انتظمت أدب الأخبار في مساره الطويل ، وعن طريقها يمكننا أن نقف على التيارات المؤثرة في هذا الأدب والموجهة له وهي تيارات مختلفة تاريخية وواقعية عربية وغير عربية ، وفلكلورية وشعبية ، وثقافية ، وعن طريقها نتحسس نبض حركة الإبداع عند العرب في مجال الأخبار(٢٧) ، وإذا كانت الوظيفة الرئيسة للإسناد ترسيخ الخبر في الواقع التاريخي فإن لم يكن ذلك للإقناع أو الإيهام بوقوع الأعمال (مشاكلة الواقع) فإنه للبرهنة على وقوع الأقوال ، لذلك جعل المؤلف الإسناد جزء لا يتجزأ من التكنيك الفني للخبر التاريخي فهو بمثابة الاستهلال أو البوابة الفنية التي تقلك في رقة من عالم الواقع إلى عالم الفن يشبه إلى حد كبير ، تلك الطقوس الأولية أو التعاويذ التي تبدأ بها حالات التعبد أو السحر ، إذ هي المدخل المبهر الجذاب الغريب لاحتواء (المريد) وإحاطته بضروب من القيود يسلم لها نفسه ولا يستطيع منها فكاكا . وبهذا يكون الإسناد أداة لإيجاد (حالة فنية) تستفز في القارئ حساسيته الجمالية وتجعله مهيئا تماما للاندراج في فتنة النص وما ينشئه من عوالم و أخيلة ، وبقدر نجاح المؤلف في تحقيق عنصر الإيهام (أي إيهام القارئ بأن ما حدث ف الزمن الدرامي يمكن أن يحدث بالفعل في الزمن الواقعي) يكون لنجاحه في إقناعنا بقدرته الفنية ، وإتقانه للفن الذي ولع به ، وهو الفن القصصي الحكائي ؛ وذلك لأن القارئ يؤخذ بالدراما التي زاوج إيقاع سردها ، تيار الواقع الحقيقي وإن كان من غير الممكن أن تتحقق هذه المزاوجة الدقيقة ، أي بين الزمن الحقيقي والزمن الفني ، ودور الإيهام إذن هو الإقناع بأن الأحداث التي وقعت ، إنما وقعت في زمن متجانس على الرغم من عدم اتفاقه مع الزمن الواقعي ، الذي يمكن أن تقع فيه الأحداث ، ومن هنا كانت ضرورته (أي الإيهام) في الإقناع .

فكثيرا ما نجد استهلال الأخبار قال / حدث / روي/ أخبر / ذكر/ حكى/ ... وغير ذلك من أفعال دالة على كون النص الحكائي تجربة منقولة ، بمعنى أن هناك مرسلا سبق وبث نصا ، وأن مستقبلا سابقا قد تلقاه ، وهكذا يتم الاتصال لإضفاء الشرعية على عملية الاتصال الجديدة .

نخلص من ما تقدم إلى أن الإسناد شقا أساسيا من إستراتيجية الخطاب الأخباري الأدبي ، بل مقوما من مقومات هذا الخطاب .

من هذا المنطلق نحاول أن نتعامل مع خبر صاحب الأغاني ت ٣٥٦هـ بوصفه من أكثر مؤلفي كتب الأخبار التزاما بإثبات الأسانيد ، وتتمحور ملاحظاتي حول سند صاحب الأغاني في هذا الخبر فيما يأتي :

١- انطلاقا من حرص الأصفهاني على جعل سلسلة سنده في هذا الخبر على قدر من الثقة والموضوعية بوقد جمع بين أكثر من درجة أو حلقة لتحمل الرواية ، جمع بين مستوى السماع (أخبرني بخبر قيس) أو القراءة – وإن كانت للسماع أكثر – بوصفه من أعلى مستويات التحمل في الرواية ، ومستوى الوجادة بوصفه أدنى مستويات التحمل في قوله : (ونسخت أيضا من أخباره المنظومة أشياء ذكرها القحذمي عن رجاله) يقصد النسخ عن هشام بن الكلبي مصرحا بذلك ، وإن كان لم يحدد الكتاب الذي نسخ منه لهشام بن الكلبي .

٢- الميل إلى التعميم أحيانا عند الرواية (أخبرني بخبر قيس ولبنى امرأته جماعة من مشايخنا) ثم محاولة التفصيل بعد ذلك في (فممن أخبرنا بخبره)

٣- التأكيد على رواية هشام بن الكلبي (عن هشام بن الكلبي وعلى روايته أكثر المعول) فهو يعلم جيدا مدى ثقل بن الكلبي في إسناده بما يعكسه من مصداقية بوصفه من أعلام مدرسة الكوفة في الرواية (هشام بن محمد بن السائب الكلبي) ، وهذه الثقة والمصداقية بالطبع تنعكس على روايته

٤- تنوع رواته الثقات بين مدرسة الكوفة ويتمثل في : (هشام بن الكلبي وخالد بن كلثوم) ومدرسة البصرة وتتمثل في (القحذمي المهتم بما هو شعبي ، وعمرو بن شبه) وهذا يضفي على روايته طابع الوقار والثقة

٥- الأصفهاني لم يكن ناقلا فحسب بل كان مصنفا حاذقا نلمح ذلك في قوله (أخبرني بخبر قيس ولبنى امرأته جماعة من مشايخنا في قصص متصلة ومنقطعة وأخبار منثورة ومنظومة ،فألفت ذلك أجمع ليتسق حديثه إلا ما جاء مفردا وعسر إخراجه عن جملة النظم فذكرته على حدة) وأحيانا أخرى يميل إلى تبرئة ساحته من أي رواية تختلف فيها فنراه يقول : (وحكيت كل متفق فيه متصلا ، وكل مختلف في معانيه منسوبا إلى راويه) .

وهنا تتضح شخصية الأصفهاني المؤرخ الذي يروي الأخبار الثقات أو يستعين بالثقة من الروايات ، إن كانت هناك روايات فيها بعض الاختلافات أو الشكوك وقد نص على أصحابها .

٦- يبدأ الخطاب بجملة تتضمن مجموعة من الأصوات يتم الاتصال بينها والانتقال على النحو الآتي :

(أخبرني بخبر قيس ولبنى جماعة من مشايخنا ...

قال حدثنا عمر بن شبة و نتفا حكاها اليوسفي ...)

هكذا تفتتح جملة السند بالفعل " أخبر" وهو يتعلق بحقل التاريخ حيث الإبلاغ عن طريق التوثيق بينما تتقاسم الأفعال (قال / حدث / حكى/ ...) بقية أصوات جملة السند ،ودلالة هذه الأفعال تعمل على إبعاد الخطاب السردي للخبر القصص عن المحاكاة الفنية لنموذج الخطاب التاريخي العلمي الموثق .

إن صياغة الكلام من الذات إلى الآخر تتخذ ما أوضحه (برنارد بوتيه) في النموذج التالي :

أنا ← (صياغة / كلام) ← أنت (٢٨) .

ولكن صياغة الرسالة في الخبر القصصي تقوم على النسق التالي :

أنا + هو / هم ← (صياغة / كلام) ← أنت

المؤلف + الراوي ← (النص) ← المتلقي (٢٩) .

٢- السرد (الفعل والزمان) :

المتأمل للخبر – موضوع دراستنا – يكتشف أن صيغة الماضي هي المسيطرة على السرد بصورة واضحة فقد كانت هي الغالبة على الوحدات اللغوية وقد تمثل ذلك فيما يأتي : كان – ذكر – فمر – فوقف – فاستقى – فسقته – خرجت – كانت – رآها – وقعت – شرب – نزل – جاء – نحر انصرف – أكرم – شاع – وروى – أتاهما – فسلم – فظهرت – وردت – فشكا – وشكت – عرف – سأله – وقال – كان – أتى – فشكا – واستعان – بصر – ولب – قالوا – فقال – فخرج – أتوا – فخطبها – فزوجه – وزقت – ألفته – وجدت – شغلت – برأ – أمهل – اجتمع – اعتلت – فخفت – حلف – مكث – طلقها .

والذي يؤكد سيطرة الماضي أن المضارع الوارد في الخبر أتى أيضا في سياق الماضي ومثال ذلك ما يلي :

فكان يخرج فيقف في حر الشمس . ويجيء قيس فيقف إلى جانبه فيظله بردائه ، ويصلى هو بحر الشمس . حتى يفيء الفيء فينصرف عنه ، ويدخل إلى لبنى فيعانقها وتعانقه ويبكي وتبكي معه وتقول له : يا قيس ، لا تطع أباك فتهلك وتهلكني .

هكذا تحيل مثل هذه الوحدات الزمن إلى الماضي لتعلن أن الفعل (الحكاية)قد تمت أحداثها بالفعل في الزمن المنتهي ، بفضل (كان) الذي يعد البوابة الرئيسة لعبور هذه الأفعال الي الزمن الماضي ، ولا يخفى علينا هنا أن امتزاج الزمنين معا الماضي والمضارع يجعل الدلالة الزمنية المضارعة تتراح وتتحول إلى الماضي ، لكنها لا تذوب فيها بصورة نهائية ، إذ ينتج عن هذا التركيب ما يمكن أن نطلق عليه (الماضي المستحضر) هذا الاستحضار يجسد هيئة الشخصيات من خلال دلالة الحال التي تستدعيها الجملة الفعلية المضارعة بقيمتها التصويرية ، هذا علاوة على ما في الأفعال المضارعة من تجدد واستمرارية زمنية تجعل للصفات الشخصية حضورا متصلا .

ومن أبرز التراكيب الزمنية التي وردت في هذا الخبر ما يرتبط بطريقة أداء الحكي الشعبي ، ولا سيما تلك الراسخة في الوعي الجمعي الشعبي ، ووجدان الجماعة الشعبية . مما لها فاعلية التشكيل الجمالي منها على سبيل المثال:

(ثم أتاها يوما آخر ـ مكث كذلك سنه ـ أقام على ذلك أربعين يوما ثم طلقها) .

٣- الراوي ومستويات الرؤية السردية:

" أيا ما كانت الصورة التي يتبدى فيها الراوي ، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة أو تقنية ، يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور ، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل ، أو ذاكرة ، أو وعيا إنسانيا مدركا ، ومن ثم يتحول العالم القصص – بواسطته – من كونه حياة إلى كونه تجربة ، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها.

الراوي إذن أداة للإدراك والوعي ، وأداة للعرض ، بالإضافة إلى ذلك ، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر – إيجابا أو سلبا – على طريقة الإدراك ، وعلى طريقة العرض ، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات ، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص ، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص (٣٠) ، ويتوقف على موقع الراوي أو منظور الرؤية (زاوية الرؤية) أو وجهة النظر .

مدى علم السارد الراوي بما يقع من أحداث وموقفه منها لا يقصد طبعا موقفه الأيديولوجي أو رأيه فيها وإنما نقصد موقفه من الأحداث فهناك الراوي العليم بكل شئ فهو يعرف ما يحدث إمامه وما يدور بين الشخصيات حتى في حالة عدم حضوره ، بل يعرف ما يدور داخل الشخصيات نفسها ، فهو هناك أشبه بالمورخ الذي جمع مادته بعد أن عرف تفاصيل الأحداث وأصبح يقوم بعرضها فقط ولدينا نوعان من الراوي العليم بكل شئ:

١- " الراوي العليم المتقمح" : في هذه الحالة تصبح الزاوية التي ينطلق منها هذا الراوي قريبة جدا من زاوية المؤلف إلى درجة إن الراوي قد يمتزج بالمؤلف في بعض الأحيان أو يلتبس على القارئ التفريق بين صوتيهما ورؤيتيهما وقد يقحم المؤلف نفسه في كلام الراوي إقحاما وقد يسخر نفسه لخدمته فيتحول شارحا لأفكاره أو مدافعا عنها أو مبشرا بها. (٣١)

والأصفهاني هنا هو الراوي المتقح ويتجلى ذلك فيما يأتي:

– حينما تكلم عن منزل قوم قيس قائلا : (قالوا جميعا : كان منزل قومه في ظاهر المدينة ، وكان هو وأبوه من حاضر المدينة . وذكر خالد بن كلثوم أن منزله كان بسرف واحتج بقوله:

الحمد لله قد أمست مجاورة أهل العقيق وأمسينا على سرف

معنى ذلك أن الراوي هنا يذهب مع الجماعة التي ترى أن قيسا كان يقيم بالمدينة ، وإن كان يحترم الرأي الآخر الذي يرى أنه كان يقيم بمكة ، ويستشهد بهذا البيت الشعري على صحة موقفه . فمهمة الشعر هنا مهمة توثيقية تعضيدية.

- الموقف الآخر حينما ذكر المدة التي صمد فيها قيس دون تطليق لبنى بعد قسم والده عليه بألا يظله سقف بيت حتى يطلقها . (. . . فيقال إنه مكث كذلك سنة . وقال خالد بن كلثوم : ذكر ابن عائشة أنه أقام على ذلك أربعين يوما ثم طلقها . وهذا ليس بصحيح)حيث نسمع صوت الراوي الذي يصوب رواية على حساب أخرى أو بمعنى آخر نسمع صوت الراوي المؤرخ الذي يغربل الروايات ويأخذ بأصوبها ، رغم أن الرواية التي حددت المدة بأربعين يوما قد تكون هي المنطقية المقنعة القريبة من الواقع ، أما الرواية التي تحددها بسنة فخيالية أو مبالغة أو لإضفاء الطابع الأسطوري ، فمن ذا الذي يستطيع أن يقف أو يجلس تحت شمس مكة أو المدينة لمدة سنة ؟

٢- " الراوي العليم المحايد " : هذا الراوي رغم ظهور صورته في القصص ورغم معرفته الكاملة بكل شئ فإنه سلبي لا موقف ، له ولا رأي له ، بل هو مجرد ناقل للأحداث ، ومحلل لها ، يشبه العالم الموضوعي المتجرد من العواطف والميول ، يقص هذا الراوي ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث ثم يترك القارئ بعد ليحكم بنفسه ، ثم يستخلص هذا القارئ من خلال الأحداث نفسها وليس من أسلوب الراوي في نقل الأحداث (٣٢) .

وقد زاوج الأصفهاني كما ذكرت من قبل في هذا الخبر بين مستويين للرؤية السردية (الرؤية من الخلف) حيث الراوي العليم المتقمح الذي يسيطر على أغلب السرد و (الرؤية من الخارج) التي تبلغ قيمتها في الحوار فتراه يترك مساحة تتحدث فيها بعض الشخصيات بالحديث المباشر حيث يتنازل الراوي عن سلطته السردية ؛ ليترك لشخصياته فرصة الوجود المستقل ، ويعطيه إمكانية التعبير عن ذواقم ، داعيا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث أو بعبارة أخرى يترك شخوصه تحكي ذاقما لا أن يحكيها هو من خلال استعمال إحدى التقنيات التي من شأنها تنويع الأسلوب وتحطيم الملل الناتج من استخدام خط واحد للتواصل مع المتلقي وتتمثل ذلك في الحوار بلغته الثانية التي تعكس خصائص اللغة الشفوية ومثال ذلك ما يأتي:

فقالت له : أتنزل فتبرد عندنا ؟ قال : نعم

وقال له يا ابن رسول الله ما جاء بك ؟ ألا بعثت إلى فأتيتك!

قال إن الذي جئت فيه يوجب قصدك وقد جئت خاطبا لبنى لقيس بن ذريح

والحوار الطويل الذي دار بين قيس و ذريح والذي جاء على النحو التالي:

فقال : يا قيس انك اعتللت هذه العلة فخفت عليك ولا ولدك لك ولا لي سواك.

وهذه المر أه ليست بولود فتزوج إحدى بنات عمك لعل الله أن يهب لك ولدا تقر به عينك وأعيننا

فقال قيس : لست متزوجا غيرها أبدا .

فقال له أبوه : فإن في مالي سعة فتسر بالإماء .

قال : ولا أسوءها بشيء أبدا والله .

قال أبوه : فإني أقسم عليك إلا طلقتها.

فأبي وقال: الموت والله علي أسهل من ذلك ولكني أخـيرك خصلـة مـن ثـلاث خصـال قـال ومـا هـي:
قال: تتزوج أنـت فلعـل الله أن يرزقـك ولـدا غـيري........... إلخ

وقد أثبت هـذا الحـوار الخـارجي (الديـالوج) المتبـادل بـين شـخصيات عديـدة في القصـة والـذي أزاح بنية السرد الخـالص أو قاسمـها دراما الحكايـة عكـس مـا يقـال عـن قلـة أسلوب الحوار في القصـص العربيـة القديمـة ، لأن العـربي بطبعـه يميـل إلى الاخـتزال والإجمـال ولا يميـل إلى التفصيـل والإطالـة ؛ لذلـك كـثر أسـلوب التقريـر السـردي فـهو أسـلوب اخـتزالي تقويـمي يلخـص الكـاتب فيـه المشـهد الكـامل في جملـة ، ويجمـل التجربـة الكاملـة في عبـارة واحـدة ، وهـذا الأسـلوب لا بـد أن تـبرز فيـه صورة الراوي لأنـه مرتبـط بـه (٣٣) .

وقـد سـاهم الحـوار مسـاهمة فعالـة في تـأزيم الأحـداث وتصاعدهـا ، والتحـام الشـخصيات وتفاعلـها مع الأحـداث.

وقد خرجت بنيـة الحـوار هنـا علـى النـهج المـألوف في القصـص الـتراثي وهـي بنيـة الاسـتفهام الموجـز و الإجابة عليه إلى بنية الحـوار الطويـل والجـدل العقلـي ومحاولـة كـل طـرف مـن أطـراف الحـوار إقنـاع الآخر بموقفه وأفكـاره .

ــ أما الحوار الداخلـي (المونولـوج) فقـد ظـهر في محاولـة الـراوي سـبر أغـوار شـخصية أم قيـس بعـد زواجه من لبنى ، وانشـغاله بزوجتـه عـن أمـه يعكـس ذلـك قولـه : (فوجـدت أمـه في نفسـها وقـالت : لقد شغلت هذه المرأة ابـني عـن بـري) .

والملاحظ على بنيـة الحـوار تقـارب المسـتوى اللغـوي لكـل الشـخصيات فـلا توجـد فـروق لغويـة تميـز شـخصيه عـن أخـرى فيمـا يصـدر عنـها مـن ألفـاظ والملاحـظ أيضـا علـى زاويـة الرؤيـة أن البطـل الأساسـي العاشـق قيـس لا تقـوم بـدور الـراوي علـى الإطـلاق و إن أسـتحضر في المشـاهد الحواريـة فهو بطل تروى تجربته ويتحـدث عنـه الآخـر.

٤- مـن صيـغ التشـكيل الجمـالي :

أ - صيغة أسلوب القسم : والأمثلة علـى ذلـك مـا يـأتي:

- أقسمت عليك ألا خطبت لبـنى لابنـك قيـس.
- ولا أسوءها بشـيء أبـدا والله.
- أقسـمت عليـك إلا طلقتـها
- الموت والله علي أسهل مـن ذلـك.

و المعـروف أن مثـل هـذا اللـون مـن الصيـغ يجعلنـا نسـتحضر الوظيفـة التأكيديـة ــ إحـدى وظـائف اللغة ــ تلك التي يحاول به المتكلم إطفـاء قيمـة الصـدق علـى رسـالته.

ب - التوازي الناتج من التكـرار ومـن أمثلتـه :

- فاستسقى مـاء فسـقته

- فشكا إليها ما يجد بها وما يلقى من حبها ، وشكت إليه مثل ذلك فأطالت
- والخيمة خيمة لبنى بنت الحباب الكعبية
- ويدخل إلى لبنى فيعانقها وتعانقه ويبكي وتبكي معه
- لا تطع أباك فيهلك ويهلكني.
- تقربه عنك وأعنتنا.

وغيرها من مواضع يجسد التكرار من خلال البنية الإيقاعية التي تعد إحدى علامات الشعرية ، وواحدة من أبرز العوامل التي تسعى إلى إنتاج شعرية السرد.

ج – التوكيد بالترادف ومن أمثلته :

- فزوجه إياها وزفت إليه .
- فجعل ينطق بالشعر حتى شاع وروي.
- فنحر له وأكرمه .
- أن يكون عارا أو سبة علينا.

د – التوكيد بالمفعول المطلق ومن أمثلته :

- مرض مرضا شديدا

هـ – الصيغ الإيحائية : و من أمثلتها:

- فلما رآها وقعت في نفسه : كناية عن الإعجاب والانبهار
- أتنزل فتبرد عندنا : الحر الشديد.
- وفي قلبه حر لا يطفأ : كناية عن الحب الشديد.
- فلما بصر به أعظمه وثب إليه : الاحترام والهيبة والوقار.
- ألا بعثت إلى فأتيتك : تقدير المكانة الرفيعة.
- فقاموا إليه إعظاما له : التقدير والاحترام.
- فأقامت معه مدة لا ينكر أحد من صاحبه شيء : الحب والمودة المتبادلة.
- الموت والله علي أسهل من ذلك : كناية عن الحب الشديد.
- ويجيء قيس فيقف إلى جانبه فيظله بردائه ويصلي هو بحر الشمس حتى يفيء الفيء فينصرف عنه : كناية عن الحب الشديد والبر به .
- لا تطع أباك فتهلك وتهلكني : فالفراق هو كالموت بالنسبة لهما .

تندرج هذه الصيغ ضمن ألوان المجاز الذي يعد الوجه الآخر للشاعرية في الرسالة .

و - مستوى اللغــــة :

تبتعد لغة الخبر كــل البعــد عــن التكلــف اللفظــي والبديــع والمحسنات ....إلخ .

فــهي لغــة تقــترب مــن لغــة الحيــاة اليوميــة ، وممارســات الحيــاة الإنســانية اللــهم إلا في بعــض الألفــاظ القليلة مثــل :

خلوف بمعنى غيـــب ، وشــهلاء وهــي المــرأة الــتي يخــالط ســواد عينــها زرقــة ، والكلالــة وهــو الرجــل الذي لا ولد له ولا والــد ، فــهي لغــة تغــاير تمامــا لغــة الشــعر كمــا أن فيــها كثــيرا مــن ألفــاظ حياتنــا المعاصرة لغة تعتمــد في جمالياتهــا الخاصــة ، ليــس لكونهــا في مســتوى بلاغــة الشــعر وإنمــا في قدرتهــا علــى تطوير فن القصة ومع ذلك فــهي لغــة عربيــة فصيحــة وصحيحــة.

ز - ظواهر الربـــط :

تعتمد القصة العربيـــة القديمــة في ربــط أجزائــها وفي افتتــاح كلامــها علــى أنمــاط تعبيريــه واضحــة مثــل الفعل : (كان معزل قومه / وكان هو و أبوه / وكـــانت امــرأة / وكــان ذريــح / وكــان أبــر النــاس)

هنا نلمح حضورا قويــا لجملــة الفعــل الناســخ (كــان) مــع ملاحظــة أن الفعــل يفتقــد إلى دلالــة الحركــة والعرض الذي تظهر فيــه أفعــال الشــخصيات دون ظــهور صوتهــا أو هيئتــها .

ويتميز الخبر الشــفهي بهــذا النمــط التعبيري ؛ لأنــه يقــوم بــدور ربــط واضــح علــى مــدار الخــبر كلــه ولعله يستدعي (كان يا مــا كــان)

- فعل القــول في الحــوار :

فقالت له / قال / وقال له / فقـــال) حيــث يمثــل حلقــة ربــط زمنيــة : (فلمــا رآهــا/ فلمــا بــرأ / ثم أتاهــا يوما آخر) ونلاحظ هنا الإطلاق وعدم التحديــد في الزمــن وهــو مــن سمــات الحكــي الشــفهي.

- استعمال الفعــل المســاعد قبــل الفعــل الأساســي : (فجعــل ينطــق) ليعطــي الحــدث مســاحة تصويريــة وقدرة حركية تؤثــر في المتلقــي

- أسلوب الشــرط : (أســلوب لمــا)

(فلمــا رآهــا وقعــت في نفســه / فلمــا بصــر بــه أعظمــه ووثــب إليــه / فلمــا بــرأ مــن علتــه قــالت أمه لأبيه) وهو من أســـاليب الحكــي الشــفهي

- استعمال حـــتى :

(وحلف لا يكنه سقف بيت حـــتى يطلــق لبــنى) .

(ويجــئ قيــس فيقــف إلى جانبــه فيظلــه بردائــه ويصلــى هــو بحــر الشـــمس حــتى يفــئ الفــيء فينصرف عنــه) .

وحتى كمــا نعــرف مــن حــروف المعــاني وإذا كــانت دالــة علــى الغايــة فــهي تمثــل رابطــا أساســيا بــين الأفعال وبين الأزمنة وبـــين الأحــداث.

- روابط العطف : التي جاءت على النحو الآتي:
- الفاء ٦٦ مرة
- الواو ٥٨ مرة
- ثم مرة واحدة فقط
- لكن مرة واحد فقط

وتأتي – من خلال الإحصاء السابق – الفاء في المقدمة حيث تعكس ترابط أجزاء الحكاية وتسلسلها ، ثم تليها الواو حيث تمثل عنصر الوصل الذي يعمل على تلاحم أجزاء الخطاب ، أما ثم بدلالتها المعهودة حيث الفترة الزمنية الطويلة فقد استخدمها في الخطاب فلم تستخدم إلا مرة واحدة وربما يكون وجودها بهذه الصورة الضيقة يتيح فرصة للمتلقي مشاركة الشخصيات فيما تفعل داخل بنية العمل.

وجاءت لكن بدلا لتها الاستدراكية مرة واحدة أيضا.

تلك أبرز ظواهر التشكيل الجمالي الخاص وعليها انتقلت الرسالة من لغة إرجاعية تشير إلى الواقع إلى لغة شعرية توظف العناصر المستخدمة فيها لإحداث تكوينات جمالية تنتج المتعة وتنقلها إلى المتلقي .

الخاتمة

عالجت هذه الأوراق أحد النصوص القصصية التي يحفل كتاب الأغاني للأصفهاني وقد طبقت على هذا النص المقولات النقدية الحديثة باعتبار هذه المقولات منهجا إجرائيا تقنيا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية المتنوعة والنظرية الأدبية ، والنص الذي تناولناه بالتحليل كان من الثراء بحيث استطاع أن يقدم للإجراءات النقدية مادة حكائية غزيرة ومتطورة ، مثلما قدم خطابا فنيا سرديا راقيا ، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على المرحلة الناضجة التي مرت بها القصة العربية في القرن الرابع الهجري بصفة عامة ، وفي كتاب الأغاني للأصفهاني بصفة خاصة فمن حيث البنية الحكائية اتضح لنا تطور الوظائف الدرامية للشخصيات في متواليات متكاملة وتحولات هذه المتواليات ، بالانكسار الذي يؤثر على النمط الحكائي للخبر ويؤدي إلى التعقيد في الموقف الدرامي الذي ترتكز إليه البنية الحكائية .

وقد جاء ذلك في سياق مجموعة من الفاعلين المتعددين ما بين شخصية أساسية بجوارها المساعد ومن خلفها المعارض ، وفي مصاحبة مجموعة من الشخصيات الثانوية ، تتآثر في مواضعها المهمة والمحورية في الحكاية ؛ لكي يضع أمامنا القاص العربي نمطا قصصيا يتجاوز البساطة إلى التعقيد في تطور يرضي الذوق العربي العاشق للقصة وللعشق معا .

ومثلما جاءت الحكاية بهذه الدرجة من الثراء جاء الخطاب الذي يحتويها أيضا ناضجا مدركا لدور الراوي و تنوعاته واختلاف وجهة نظره في تقديم منظور الرؤية السردية بما يناسب الحدث والشخصيات والمتلقي المثالي المفترض الذي يخاطبه النص .

وكانت المشاهد متنوعة في سياقات يتبادل فيها العرض والوصف والتصوير المواقع من أجل تنويع معالم العالم القصصي تنويعا جماليا في احتفاء بالتداخل الزمني المتناغم الذي يجعل العالم حاضرا أمامنا مثلما يؤكد أهمية التجربة التاريخية ، وبالتالي تتضافر بنية المضارع مع بنية الماضي ، كل ذلك أتى في ثوب لغوي دال على أناقة التشكيل الموضوع المختار بعناية ليحقق تلك القيمة الجمالية .

هوامش البحث ومراجعه

١ – ديوان جميل

٢ – د . سيد محمد السيد قطب و آخرون : من خطاب العشق العربي ، دار الهاني للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ١٧٢ بتصرف .

٣ – راجع صلاح عيد : الغزل العذري (حقيقة الظاهرة ، وخصائص الفن) مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٧

٤ – ابن النحاس : شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٦٣٨

٥ – راجع صلاح عيد : الغزل العذري (حقيقة الظاهرة ، وخصائص الفن) ص ٣٧ و ٣٨

٦ – القرآن الكريم : سورة الحديد ، آية ٢٣

٧ – ديوان قيس بن الملوح :

٨ – د . محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت ، ص١٧

٩ – يمكن مراجعة تفصيل أسباب هذه الظاهرة عند كل من :

-د. طه حسين : حديث الأربعاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٩٠

-د. محمد حسن عبدالله : الحب في التراث العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ٣١٠

- علي البطل: الغزل العذري واضطراب الواقع،مجلة فصول،مج٤، ع ٢،مارس١٩٨٤، ص١٧٨ — ١٩٤

١٠ – راجع صلاح عيد : الغزل العذري (حقيقة الظاهرة ، وخصائص الفن) ، ص ٢٧

١١ – ابن منظور : لسان العرب ، مادة خير .

١٢ – الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، مادة خير

١٣ – رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنوز ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص٢٧

١٤ – د.شكري عياد : القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي) ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩، ص٢٣

١٥ – فاطمة علي إبراهيم الصعيدي : التشكيل اللغوي للأنماط البنائية في كتاب طوق الحمامة لابن حزم (دراسة أسلوبية نصية) ، رسالة دكتوراه ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، رقم ٥١٧ ، ص ١٣٠ .

١٦ – الأصفهاني : الأغاني ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ج ٩ ، ص١٨٠وما بعدها

١٧– راجع فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر با قادر و أحمد عبد الرحيم ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٩، ص٧٤،٧٥

– وانظر أيضا في مفهوم الوظائف و تطورها في متواليات : رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، دار عويدات ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٥ – ١٠٧

- وأشار إلى ذلك أيضا جوزيف شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٤، ص١٦،١٧

١٨– في وجهة النظر يمكن مراجعة د.أنجيل بطرس:وجهة النظر في الرواية المصرية،مجلة فصول،المجلد الثاني،العدد الثاني،يناير١٩٨٢، ص١٣٠

١٩– راجع فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ص٨٢

٢٠– يمكن مراجعة تفصيل مستويات الرؤية السردية عند كل من :

- عبد العال بوطيب : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف ، مجلة فصول ، ج١ ، مجلد ١١، العدد ٤ ، شتاء ١٩٩٣ ، ص ٧٢

- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٩، ص٢٨٩–٢٩٠

- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان ، ط١، ١٩٩١،ص٤٧

٢١– وتيار الوعي هو اتجاه أدبي يعتمد في البناء الدرامي للشخصية والأحداث على العالم الداخلي للشخصية ، بحيث تحدث تداعيات درامية تنطلق من ذهن الراوي أو البطل ، لا تخضع للمنطق الزمني التقليدي ، أو لمنطق الدرامي المعروف القائم على الموقف والعقدة والحل

راجع روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د.محمود الربيعي ،القاهرة ،د ت،ص١٧

٢٢- راجع ب.برونل و آخرون : النقد الأدبي ، ترجمة هدى وصفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩، ص ١٣٢

٢٣- راجع السابق : ص ١٣٢

٢٤- راجع رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ص ١٠٥ —١٠٧

٢٥- راجع تفصيل هذه الأبعاد عند كل من :

- د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩، ص٥٧٢
- د. علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص٦٣،٢٤٧
- د.طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٤،ص٢٥،٢٦

٢٦- في مصطلح الخطاب يمكن مراجعة كل من :

- محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٦،ص١٩-٢٢
- د.جابر عصفور : آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧،ص٦٩،٧٠
- د.سيد قطب و عبد المعطي صالح : كيف نمارس الخطاب ؟ ، كيلوباترا للطباعة ، القاهرة ،ط١،٢٠٠٢،ص١١-١٥

وفي الخطاب القصصي تحديدا راجع كل من :

- بارت : النقدي البنيوي للحكاية ، ص١٠٠
- تودوروف : مقولات الحكاية الأدبية ، ترجمة عبد العزيز شبيل ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٠ ، ص ١٠٤

٢٧- راجع د. محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١،١٩٩٨ ، ص٣١١-٣٤٧

٢٨- راجع برنارد بوتيه : حول وضع الصياغات في اللسانيات ، ترجمة جورج أبي صالح ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع٩ ، شتاء ١٩٩٠، ص٦١

٢٩- راجع د. سيد محمد السيد قطب : بناء السرد والخبر في إبداع المحسن التنوخي ، رسالة دكتوراة ، كلية الألسن ، ١٩٩٣ ، ص٢٤٢

- راجع . نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د.ت ، ص٧٢ وما بعدها
- راجع د. فدوى دوجلاس : حديث عن الأخبار القصصية في كتابها بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ن ص ٢٠

٣- عبد الرحيم الكردي ، الراوي والنص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٦،ص١٨

٣- السابق : ص ١٠٩

٣- السابق : ص ١١٥

٣- السابق : ص ١٢

الجمال الإلهى عند بديع الزمان سعيد النورسى

(١٢٩٤هـ ـ ١٨٧٦م / ١٣٧٩هـ ـ ١٩٦٠م)

د. سها عبد المنعم منصور*

مقدمة:

الجمال سمة واضحة فى الصنعة الإلهية، فحيثما اتجهت ببصرك، ستتأمل خوراق صنعته وبدائع قدرته، فالحسن والجمال مقصود في الكون والإنسان، فلم يخلق شيئا من قبيل الصدفة، ولكن خلق من فيض القدرة.

ومن هذا المنطلق عبر النورسى فى رسائل النور أجمل تعبير عن الجمال، وخاصة الجمال الإلهى كفيض تجلى فى مخلوقاته، وككمال الهى وجمال لا نهاية له، جمال أزلى أبدى لا يدنو منه الزوال أو الفناء. جمال يحوى دقة ونظاما وإبداعا لا نهاية له فهو مملكة مهيبة فى غاية الروعة والعظمة.

لقد اخترق بديع الزمان النورسى بنا أعماق الزمن الأبدى الذى لا نهاية له، ليوقظ نفوسنا لترى هذا الجمال والجلال الإلهى، ليزداد حبنا له وشوقنا إليه، وتستلهم نفوسنا صلواتها وتسبيحاتها المخصوصة، جذلة فرحة من بهجة هذا الجمال والجلال. هذا الجمال الذى يهز طبقات العشق، ويمس أوتار القلب، فتصدر من القلب أنغاما شدية وأصداء ندية من نشوة جماله وبهائه.

ومن خلال هذه المعانى الإيمانية التى تفجر عنها وجدان النورسى ـ كان موضوع بحثى وقد حاولت أن أبين من خلاله مضمون الجمال الإلهى وتجلياته فى مخلوقاته من خلال الحب الإلهى لصنعته. وظهر ذلك فى اصطفاء الله عز وجل لحبيبه سيدنا محمد ﷺ الذى فجر فى الإنسان الشوق الدائم لرؤية الجمال الإلهى يوم القيامة.

فالإنسان عند بديع الزمان النورسى هو خير من يعبر عن هذا الجمال. وذلك لأنه أكمل المخلوقات وأقدرها على التعبير عن هذا الجمال، لما تحمله النفس الإنسانية من إحساس فطرى

* مدرس بقسم الفلسفة، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

وأصيل بالجمال، فهي في شوق دائم لهذا الجمال الخالد السرمدي.ومن هنا صار الإنسان آية من آيات الله الكبرى واستحق أن يكون قبسا من نوره تعالى ، فهو مرآة عاكسة لكل آيات الجمال والإبداع المنبثة في ثنايا الوجود.

تكوينه الفكري

من المعلوم أن لكل مفكر نهجا خاصا وفكرا مميزا، وله غاية يسعى لها في حياته الفكرية. وهدف يرتبط به من صميم قلبه ارتباطا وثيقا، ولأجل البحث عن فكر الأستاذ النورسي[1].

---

1 – ولد (الملا سعيد ميزا) الملقب بسعيد الزمان في قرية (نورسي) التي نسب اليها تسميته من قضاء (خيزان) التابع لولاية (تبليس) شرقي الأناضول سنة ١٢٩٣هـ الموافق السنة ١٨٧٦م.

وهو من أسرة كردية صالحة تقية تعمل بالفلاحة والزراعة.فقد كان أبوه رجلا ورعا عابدا وكان أخوه الكبير عالما يقوم بمهمة التدريس لطلاب العلم(انظر د/ فردوس أبو المعاطى/ القران والبيئة بحث مقدم فى المؤتمر العالمى الرابع لبديع الزمان سعيد النورسى/ ص٧٤٢/ تركيا استنبول/ سنة ١٩٩٨

كانت بداية تحصيل العلم عند النورسى سنة (١٨٨٥م/ ١٣٠٢هـ) بتعلم القران الكريم" حيث ساقته حالته الروحية إلى مراقبة ما يستفيد أخوه الكبير عبد الله من العلوم فأعجب بمزاياه الراقية وتكامل خصاله الرفيعة بتحصيله العلوم، وشاهد كيف تشأ أقرانه من القرية وهم لا يستطيعون، القراءة والكتابة فدفعه هذا الإعجاب إلى شوق عظيم وجاد لتلقى العلم.

تلقى بديع الزمان النورسي العلم على يد شيوخ كثيرين وقرا فى أمهات الكتب أمثال جمع الجوامع في أصول الفقه لتاج الدين عبد الوهاب السبكي(٧٢٣– ٧٧١) وشرح المواقف" فى علم الكلام للعلامة عضد الدين الايجى المتوفى (٧٥٦هـ)وكتاب تحفة المحتاج فى شرح للنهاج"لابن حجر المكي، وهو شرح منهاج الطالبين للإمام النووى الشافعى.

وغيرها من كتب علم الكلام والمنطق والنحو والتفسير والحديث والفقه مما جعله يحفظ عن ظهر قلب أكثر من ثمانين كتابا من أمهات هذه العلوم.

(انظر سعيد النورسي / سيرة ذاتية/ ترجمة إحسان قاسم الصالحى/ ص ٤٣، ٤٤

أيضا درس العلوم الحديثة كالرياضيات والفلك والكيمياء والفيزياء والفلسفة الحديثة والتاريخ والجغرافيا حتى وصل الى درجة يفحم بها الأساتذة المتخصصين فسمي لأول مرة (بديع الزمان) وهو لقب اشتهر به بعد ان أطلق عليه اعترافا بفضله وعلمه.انظر سعيد النورسي الاسم الأعظم/ ترجمة إحسان الصالحى/ ص٧,٦ وانظر أيضا (د/ فردوس أبو المعاطي / القران والبيئة/ ص ٧٤٣ بحث مقدم فى المؤتمر العالمى الرابع لسعيد النورسى.

واتخذ النورسى فى حياته القاعدة النبوية الجليلة (دع ما يريبك إلى ما لا يريبك)(حديث رواه الترمذى فى صفة القيامة والنسائى فى الأشربة) وجعل هذه القاعدة دستورا لحياته من زاوية التصوف كما وصفه الإمام الغزالى فى كتابه إحياء علوم الدين فترك كل ما فيه شبهة.

ولكن ورغم كثرة العلوم التى درسها النورسى إلا ان رسائل النور كتبت كلها من فيض ونور القران الكريم والسنة النبوية المطهرة وكان الهدف الرئيسى من كتابتها هو إيضاح وتفصيل واثبات لحقائق الإيمان ومن هنا بدا بديع الزمان يهتم بالإيمان وتقويته عندما رأى أمراض عصره والعصور التى تليه ورأى ان حقيقة المرض هى ضعف الإيمان فى عصره فرأى ان الجهاد المعنوى قد أصبح ضروريا لذلك فقد كرس حياته لإظهار القران للعالم.

من مؤلفاته رسائل النور وتحوى تسعة مجلدات منها الكلمات ، المكتوبات، المثنوى العربي النورى، صيقل الاسلام، اللمعات، الاسم الأعظم، الشعاعات، الإعجاز، سيرته الذاتية.

ومن هذه المؤلفات كرس النورسي معظم جهده لتربية وجدان المسلم. فهو يرفض للمسلم ان يحيا على هامش العصر أو على حافاته البعيدة منزويا طلبا للسلامة والنجاة من تكاليفه ومسؤولياته. (انظر د/ إبراهيم الدباغ/ هوامش على فكر بديع الزمان النورسي وسيرته الذاتية. ص ٢٥ . مؤتمر عالمى حول تجديد الفكر الإسلامى / استنبول

واستساغة نهجه وهدفه تسرد مقدمات طويلة، ولكنه من اليسر استخلاص فكر الأستاذ ونهجه وغايته من عبارة (إن الغاية الوحيدة للكتب السماوية والدعوة الفريدة للأنبياء كافة هي "إعلان ألوهية خالق الكائنات ووحدانيته" وإثبات هذه الدعوى العظمى بالدلائل العلمية والمنطقية والفلسفية.) [1]

ومن النصوص القرآنية استلهم النورسي نظريته الجمالية فكان انطلاقه انطلاقا قرآنيا من الكون كله ، كلا وجزءا، فنحن بإزاء رجل تفيض روحه بأسرار الإيمان، وينفطر فؤاده بفجر اليقين، ويلتهب رأسه بأفكار العقيدة. ففكره كون قائم بذاته، في توازن عجيب، ومرونة فائقة وشمولية متناسقة، يؤكد على البناء ويبتعد عن الهدم. يستمد أصوله من عقيدته، وضوابطه من شريعة ربه، وتفاريعه من أسس المعرفة الوجودية. ويمد فروعه إلى أسباب الحياة كلها[2].

ومن خلال فكر النورسي سوف أعرض لموضوع الجمال الإلهي، ولا يفوتنا أن نبين أن النورسي قد استشعر الجمال داخليا أولا فاستطاعت نفسه أن تعبر عن الجمال خارجيا. لذلك استطاع أن يعبر عن الجمال الإلهي أجمل تعبير لنرى أن من هذا الجمال نبعت شتى أنواع الجمال الأخرى.

ولكن قبل أن أتعرض لمفهوم الجمال الإلهي عند بديع الزمان النورسي، لابد أن أبين، أن النورسي قد تتلمذ على كتب الغزالي وما تركه لنا من تراث ضخم حمل الكثير والكثير من ألوان الأدب والفنون في موسوعاته، ليترك بصمات عقله الكبير، وآثار روحه العظيم على جيله في عصره، وعلى أجيال العصور المتلاحقة بعد عصره حتى يومنا هذا.ولكن مع هذا كله لا ننسى أن لسعيد النورسي إضافاته وإبداعاته الواضحة من خلال منهجه التأملي في النص القرآني والوجود الكوني. وهذا ما سوف أوضحه من خلال مفهومه عن الجمال الإلهي.

الجمال الإلهي يتجلى في مخلوقاته

عبر النورسي عن الجمال الإلهي بقوله(إن لله سبحانه وتعالى جمالا وكمالا مطلقين، وإن جميع أنواع الجمال والكمال المنقسم على الكائنات جميعا. هي أمارات على جماله، وكماله وإشارات اليهما وعلامات عليهما. وحيث أن كل صاحب جمال وكمال، يحب جماله وكماله بالبداهة. فالله سبحانه وتعالى يحب جماله يليق بذاته الجليلة وأنه يحب أيضا أسماءه، فإنه يحب إذن صنعته التي تظهر أسمائه ويحب إذن مصنوعاته التي هي مرايا لجماله وكماله)[3].

---

1 - بديع الزمان سعيد النورسي/ سيرة ذاتية/ تأليف إحسان الصالحي/ ص ٣٠/ شركة سوزلر للنشر فرع القاهرة

2 - محسن عبد الحميد/ النورسي متكلم العصر الحديث/ ص ١٠٢

3 - بديع الزمان سعيد النورسي/ كليات رسائل النور /ج٢/ المكتوبات/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ص ٣٩٢

ولقد عبر النورسي عن هذا الجمال من خلال الرسول صلى الله عليه وسلم وقد وصفه النورسي بأنه (هو أكمل فرد في مصنوعات الله، وأبرز شخصية في مخلوقاته.... وهو الذي يقدر ويعلن عن الصنعة الإلهية بذكر جذاب وتسبيح وتهليل..وهو الذي فتح بلسان القرآن خزائن جمال الأسماء الحسنى وكمالها وهو الذي بين بيانا ساطعا- بلسان القرآن... الآيات الكونية الدالة على كمال صانعها... وهو الذي أدى وظيفة المرآة للربوبية الإلهية بعبوديته الكلية.حتى حظي بأتم تجليات الأسماء الحسنى كلها، بجامعية ماهيته. فلأجل ما سبق يصح أن يقال أن الجميل ذا الجلال لمحبته جماله يحب محمدا صلى الله عليه وسلم الذي هو أكمل مرآه ذات شعور لذلك الجمال وانه سبحانه لمحبته أسماءه يحب محمدا صلى الله عليه وسلم الذى هو أجلى مرآة تعكس تلك الأسماء الحسنى. ويحب من يتشبهون بمحمد صلى الله عليه وسلم كلا حسب درجته .وأنه سبحانه لمحبته صنعته يحب محمدا صلى الله عليه وسلم الذى أعلن عن تلك الصنعة في أرجاء الكون برمته حتى جعله في نشوة وشوق يرن به سمع السماوات ويثير به البر والبحر شوقا إليه.. ويحب أيضا من يتبعونه) [1]

وبهذه المحبة اختص الله رسوله الحبيب بعرض هذه الخزائن المشحونة بأغلى الأشياء، وأعجبها وبما يدهش العقول، وإظهار كماله المستتر، وعرضه على أنظار الخلق أجمعين وكشفه على مرأى منهم، ذلك كله من خلال معرف حاذق ومعلن وصاف.

الكون مرآة لجماله

يقول سعيد النورسي(اعلم أيها الأخ! إن شئت أن تفهم شيئا من أسرار حكمة العالم وطلسمه، ولغز خلق الإنسان، ورموز حقيقة الصلاة، فتأمل معي هذه الحكاية التمثيلية القصيرة.كان في زمان ما سلطان له ثروات طائلة وخزائن هائلة.تحوى جميع أنواع الجواهر والماس والزمرد، مع كنوز خفية أخرى عجيبة جدا. وكان صاحب علم واسع جدا، وإحاطة تامة، وإطلاع شامل على العلوم البديعة التي لاتحد، مع مهارات فائقة وبدائع صنعة.وحيث أن كل ذي جمال وكمال يحب أن يشهد ويشاهد جماله وكماله، وكذلك هذا السلطان العظيم، أراد أن يفتح مصنعا هائلا لعرض مصنوعاته الدقيقة كي يلفت أنظار رعيته إلى أبهة سلطنته، وعظمة ثروته ويظهر لهم من خوارق صنعته الدقيقة وعجائب معرفته وغرائبها، ليشاهد جماله وكماله المعنويين على وجهين:-

الأول: أن يرى بالذات معروضاته بنظرة البصير الثاقب الدقيق.الثاني: أن يراها بنظرة غيره.

---

[1] -النورسي / رسائل النور/ ج٢/ المكتوبات/ ص ٢٩٢/ ٢٩٣

ولأجل هذه الحكمة بدأ هذا السلطان يشيد قصرا فخما شامخا جدا، وقسمه بشكل بارع إلى منازل ودوائر مزينا كل قسم بمرصعات خزائنه المتنوعة. وجمله بما عملت يداه من ألطف آثار إبداعه وأجملها، ونظمه ونسقه بأدق دقائق فنون علمه وحكمته، فجهزه وحسنه بالآثار المعجزة لخوارق علمه)[1].

ويكمل النورسي حكايته بأن هذا السلطان العظيم بعد ان أتم قصره وأكمله(أقام في القصر موائد فاخرة ذات بهجة تضم جميع أنواع أطعمته اللذيذة، وأفضل نعمه الثمينة، مخصصا لكل طائفة ما يليق بها ويوافقها من الموائد. فأعد بذلك ضيافة فاخرة عامة.مبينا سخاء وإبداعا وكرما لم يشهد له مثيل، حتى كانت كل مائدة من تلك الموائد قد امتلأت بمئات من لطائف الصنعة الدقيقة وآثارها، بما مد عليها من نعم غالية لا تحصى. ثم دعا أهالي أقطار مملكته ورعاياه، للمشاهدة والتنزه والضيافة، وعلم كبير ورسل القصر المكرمين ما في هذا القصر العظيم من حكم رائعة، وما في جوانبه ومشتملاته من معان دقيقة. مخصصا إياه معلما رائدا وأستاذا بارعا على رعيته، ليعلم الناس عظمة باني القصر وصانع ما فيه من نقوش بديعة موزونة. ومعرفا لكل الداخلين رموزه وما تعنيه هذه المرصعات المنتظمة والإشارات الدقيقة التي فيه، ومدى دلالتها على عظمة صاحب القصر وكماله الفائق ومهارته الدقيقة. مبينا لهم أيضا تعليمات مراسيم التشريفات بما في ذلك آداب الدخول والتجول، وأصول السير وفق ما يرضي السلطان الذي لا يرى إلا من وراء حجاب)[2].

كذلك يقول النورسي(وكان هذا المعلم الخبير يتوسط تلاميذه في أوسع دائرة من دوائر القصر الضخم وكان مساعدوه منتشرين في كل من الدوائر الأخرى للقصر.بدا المعلم هذا بإلقاء توجيهاته إلى المشاهدين كافة قائلا" أيها الناس أن سيدنا مليك هذا القصر الواسع البديع، يريد ببنائه هذا وبإظهار ما ترونه أمام أعينكم من مظاهر، أن يعرف نفسه إليكم. فاعرفوه واسعوا لحسن معرفته. وأنه يريد بهذه التزينات الجمالية، أن يحبب نفسه إليكم، فحببوا أنفسكم إليه، باستحسانكم أعماله وتقديركم لصنعته.إنه يتودد إليكم ويريكم محبته بما يسبغه عليكم من آلائه ونعمه وأفضاله. فأحبوه بحسن إصغائكم لأوامره وبطاعتكم إياه.وإنه يظهر لكم شفقته ورحمته بهذا الإكرام والإغداق من النعم فعظموه أنتم بالشكر.وانه يريد أن يظهر لكم جماله المعنوي بآثار كماله في هذه المصنوعات الجميلة الكاملة فاظهروا انتم شوقكم ولهفتكم للقائه ورؤيته، ونيل رضاه.وإنه يريد منكم أن تعرفوا أن السلطان المنفرد بالحاكمية والاستقلال، بما ترون من شعاره الخاص، وخاتمه المخصص، وطرته التي لا تقلد على جميع المصنوعات.. فكل شئ له، وخاص به، صدر

1 - النورسي / الكلمات / ص ١٢٩
2 - النورسي / الكلمات / ص ١٣٠

من يد قدرته، فعليكم أن تدركوا جيدا، أن لا سلطان ولاحاكم الاهو. فهو السلطان الواحد الأحد الذي لا نظير له ولا مثيل.)[1]

وكان هذا المعلم الكبير يخاطب الداخلين للقصر والمتفرجون بأمثال هذا الكلام الذي يناسب مقال السلطان وعظمته وإحسانه.ثم انقسم الداخلون إلى فريقين.

(الفريق الأول وهم ذوو العقول النيرة، والقلوب الصافية المطمئنة، المدركون قدر أنفسهم، فحيثما يتجولون– في آفاق هذا القصر العظيم–و يسرحون بنظرهم إلى عجائبه يقولون: لابد أن في هذا شانا عظيما! ولابد أن وراءه غاية سامية! فعلموا أن ليس هناك عبث، وليس هو بلعب، ولا بلهو صبياني.. ومن حيرتهم بدأوا يقولون: يا ترى أين يكمن حل لغز القصر، وما الحكمة في ما شاهدناه ونشاهده؟!

وبينما هم يتأملون ويتحاورون في الأمر، إذا بهم يسمعون صوت خطبة الأستاذ العارف وبياناته الرائعة، فعرفوا أنه لديه مفاتيح جميع الأسرار وحل جميع الألغاز، فاقبلوا عليه مسرعين وقالوا: السلام عليكم أيها الأستاذ.. إن مثل هذا القصر البذخ ينبغي أن يكون له عريفا صادقا مدققا أمينا مثلك فالرجاء أن تعلمنا مما علمك سيدنا العظيم.)[2](فذكرهم الأستاذ بخطبته المذكورة آنفا، فاستمعوا إليه وتقبلوا كلامه بكل رضي واطمئنان، فغنموا أيما غنيمة، بما أبدوا من رضي وسرور لأوامره. فدعاهم إلى قصر أعظم وأرقي لا يكاد يوصف، وأكرمهم بسعادة دائمة، بما يليق بالمالك الجواد الكريم، ويلائم هؤلاء الضيوف الكرام المتأدبين، وجرى بهؤلاء الطيعين المنقادين للأوامر.

أما الفريق الأخر: وهم الذين قد فسدت عقولهم، وانطفأت جذوة قلوبهم، فما أن دخلوا القصر، حتى غلبت عليهم شهواتهم، فلم يعودوا يلتفتون إلا لما تشتهيه أنفسهم من الأطعمة اللذيذة، صارفين أبصارهم عن جميع تلك المحاسن، سادين آذانهم عن جميع تلك الإرشادات الصادرة عن ذلك المعلم العظيم. وتوجيهات تلاميذه.. فاقبلوا على المأكولات بشراهة ونهم، كالحيوانات، فأطبقت عليهم الغفلة والنوم وغشيهم السكر، حتى فقدوا أنفسهم لكثرة ما أفرطوا في شرب ما لم يؤذن لهم به، فأزعجوا الضيوف الآخرين بجنونهم وعربدتهم فأساءوا الأدب مع قوانين السلطان المعظم وأنظمته، لذا أخذهم جنوده وساقوهم إلى سجن رهيب لينالوا عقابهم الحق، جزاء وفاقا على ما عملوا من سوء الخلق.)[3]

يتضح من هذه الحكاية وكما وضح النورسي في كتابه "الكلمات" (أن ذلك السلطان هو الله تعالى، سلطان الأزل والأبد، الملك القدوس ذو الجلال والإكرام (تسبح له السماوات السبع والأرض ومن فيهن).وأن ذلك القصر هو العالم، السقف بهذه السماء المتلألئة بالنجوم المبتسمة، والمفروش

---

1 – النورسي / الكلمات / ص١٣١

2 – النورسي/ الكلمات/ ١٣١

3 – النورسي/ الكلمات/ ص ١٣٢

بهذه الأرض المزينة من الشرق إلى الغرب بالأزهار المتجددة كل يوم وأن ذلك المعلم الأستاذ هو سيدنا، وسيد الكونين محمد صلى الله عليه وسلم، ومساعدوه هم الأنبياء وعليهم السلام ، وتلاميذه هم الأولياء الصالحون، والعلماء الأصفياء، إما خدام السلطان العظيم فهو إشارة إلى الملائكة عليهم السلام في هذا العالم.

وأما جميع من دعوا إلى دار ضيافة الدنيا فهم إشارة إلى الإنس والجن،وما يخدم الإنسان من حيوانات وأنعام.

ووجود هذا المعلم الأستاذ الذي شاهدناه وسمعنا خطابه حتمي وضروري، إذ لولاه لذهبت تلك المقاصد هباء منثورا، كالكتاب المبهم الذي لا يفهم معناه، ولا يبينه أستاذ فيظل مجرد أوراق لا معنى لها!)[1]

أيضا يؤكد النورسي (أنه لا يمكن الوصول إلى نهاية الكمال بلا تبارز وبلا تعرف بواسطة رسول معروف ولا يمكن إكمال صنعة في غاية الجمال بلا إعلان عنها بواسطة مناد ينادى عليه.ولا يمكن سلطنة ربوبية عامة، بلا عبودية كلية، بإعلان وحدانيته وصمديته في طبقات الكثرة بواسطة مبعوث ذي الجناحين. ولا يمكن حسن لانهاية له، بلا طلب ذي الحسن ومحبته لمشاهدة محاسن جماله ولطائف حسنه في مرآة وبلا أرادته لإشهاد أنظار المستحسنين عليه وإرادته لهم بواسطة عبد حبيب يتحبب إليه، ورسول يحببه إلى الناس أى هو بعبوديته مرآة لشهود ذي الجمال، جمال ربوبيته، وبرسالته مدار إشهاده.)[2]

تبينا من الحكاية السابقة إبداع الخالق لكونه، وإظهاره لهذا الإبداع من خلال رسل وأنبياء هم مرآة لهذا الإبداع، وأيضا ليكونوا مرشدين هادين لهؤلاء البشر في الحياة الدنيا ويهيئوا الصالحين منهم إلى دار أعظم وأبقى. أيضا بين لنا النورسي ان كل هذا الجمال وكل هذا الإبداع لابد ان يكون ورائه مبدع (لأنه محال أن يكون كتاب بلا كاتب، ولاسيما كتاب كهذا الذي يتضمن كل كلمة من كلماته كتابا خط بقلم دقيق، والذي نحت كل حرف من حروفه قصيدة دبجت بقلم رفيع، كذلك من المحال أن يكون هذا الكون من غير مبدع، حيث إن هذا الكون كتاب على نحو عظيم تتضمن كل صحيفة فيه كتبا كثيرة، لا بل كل كلمة منها كتابا. وكل حرف منها قصيدة.. فوجه الأرض صحيفة، وما أكثر من فيها من كتب! والشجرة كلمة واحدة، وما أكثر ما فيها من صحائف! والثمرة حرف. والبذرة نقطة.. وفى هذه النقطة فهرس الشجرة الباسقة وخطة عملها. فكتاب كهذا لا يكون إلا من إبداع قلم صاحب قدرة متصف بالجمال والجلال والحكمة المطلقة، اى أن مجرد النظر إلى العالم ومشاهدته يستلزم هذا الإيمان، إلا من أسكرته الضلالة!)[3]

---

1 – المرجع السابق / ص ١٣٢-١٣٣

2 – النورسي/ المثنوى العربي النورى/ ٨٧

3 – النورسي / الكلمات/ ص ٦٠

إذن قدرته المطلقة في الخلق والإبداع جعلت جماله يتضح فى كل جزئية من جزئيات كونه، طلاقة تستوجب التوحيد والإيمان، طلاقة تستوجب السجود لخالق الكون وموجده. ثم يتساءل النورسي بعد كل هذا كيف يمكن التغافل عن صانع مثل هذا القصر المنيف؟

يقول النورسي(ما أعظم بلاهة من ينكر الشمس في رابعة النهار، وفى صحوة السماء في الوقت الذي يرى تلألؤ أشعتها،وانعكاس ضوئها، على زبد البحر وحباته، وعلى مواد البر اللامعة وعلى بلورات الثلج الناصعة، لان إنكار الشمس الواحدة ورفضها -في هذه الحالة- يستلزم قبول شموس حقيقية أصيلة، بعدد قطرات البحر وبعدد الزبد والحبات وبعدد بلورات الثلج الناصعة! ومثلما يكون قبول وجود شمس عظيمة في كل جزئية -وهى تسع ذرة واحدة- بلاهة، فان عدم الإيمان بالخالق ذي الجلال، ورفض التصديق بأوصاف كماله سبحانه- مع رؤية هذه الكائنات المنتظمة المتبدلة والمتعاقبة بحكمة في كل آن والمتجددة بتناسق وانتظام في كل وقت- ضلالة أدهى ولاشك، بل هذيان وجنون.. لأنه يلزم إذ ذاك قبول ألوهية مطلقة في كل شئ حتى في كل ذرة)[1]

(إذن فالصانع متصف بجميع الأوصاف الكمالية، لأن ما في المصنوع من فيض الكمال إنما هو مقتبس من ظل تجلى كمال صانعه فبالضرورة يوجد في الصانع جل جلاله من الجمال والكمال والحسن ما هو أعلى درجات غير متناهية من عموم ما في عموم الكائنات من الحسن والكمال والجمال، إذ الإحسان فرع لثروة المحسن ودليل عليهما، والإيجاد لوجود الموجد، والإيجاب لوجود الموجب، والتحسين لحسن المحسن المناسب له كذلك لصانع منزه عن جميع النقائص، لأن النواقص إنما تنشا عن عدم استعداد ماهيات الماديات وهو تعالى مجرد عن الماديات)[2].

تعالى الله وتنزه عن كل نقص سبحانه، فكل ما فى الوجود خلق من فيض كماله وإحسانه ليصل كل ما فى الوجود إلى حد الجمال.وهذا ما عبر عنه النورسى عندما صور الكون بأنه قصر ضخم شامخ جدا زينه، وجمله الله سبحانه وتعالى ونسقه ونظمه وجهزه بأجمل الآثار المعجزة لخوارق علمه.

وقد عبر الغزالي من قبله(بان الوجود ما هو إلا بيت مبني ومعد فيه جميع ما نحتاج إليه. فالسماء المرفوعة كالسقف، والأرض الممدودة كالبسط ،والنجوم منصوبة كالمصابيح، والجواهر مخزونة كالذخائر، وكل شيء من ذلك معد ومهيأ لشأنه، والإنسان كالمالك المخول لما فيه، فضروب النبات لمأربه، وأصناف الحيوانات مصروفة في مصالحه، فخلق سبحانه السماء وجعل سبحانه لونها اشد الألوان موافقة للإبصار وتقوية لها ولو كانت أشعة أو أنوارا لأضرت الناظر إليها. فان النظر إلى الخضرة والزرقة موافق للإبصار، وتجد النفوس عند رؤية السماء في سعتها نعيما وراحة)[3].

---

1 – النورسي/ الكلمات/ ص٦١

2 – المرجع السابق ص ١٥٠

3 – الغزالي / الرسائل الفرائد من تصانيف الغزالي، ص ١٨ مكتبة الجندى (د. ت)

ويسجل القران عملية التزين في قوله تعالى "أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج"[1].وفي قوله (ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين)[2].وفي قوله تأكيد للقصد الجمالي في الخلق (فقضاهن سبع سماوات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظا ذلك تقدير العزيز العليم)[3].[4]

إذن فكل شئ خلق لحكمة يعلمها الله وبينها الغزالي بقوله(ان هناك حكمة من خلق القمر والكواكب لما فيها منفعة للناس ، وزينة السماء هي انسا وانشراحا لأهل الأرض، كذلك هناك حكمة من خلق الشمس يؤكدها الغزالي لأمور لا يستكمل علمها إلا الله وحده، فالذي ظهر من حكمته فيها أن جعل حركاتها لإقامة الليل والنهار في جميع أقاليم الأرض. ولولا ذلك لبطل أمر الدين، أو لولاه كيف كان الناس يستمتعون في معايشهم ويتصرفون في أمورهم والدنيا مظلمة عليهم؟ وكيف كانوا يتهنون بالعيش مع فقدهم لذة النور ومنفعته؟ ولولا ضياء نورها ما انتفع بالأبصار ولم تظهر الألوان وتأمل غروبها وغيبتها عمن طلعت عليهم وما في ذلك من الحكمة. ولولاه لم يكن للخلق هدوء ولا راحة. فهي أبدا منصرفة في منافع أهل الأرض بتضاد النور والظلمة على تضادها متعاونين متضافرين على ما فيه صلاح العالم وقوامه، وأيضا خلق لنا الله الأرض مهادا ليستقر عليها الحيوان، وجعل فيها الاستقرار والثبات وخلق الله فيها أيضا المعادن وما يخرج منها من أنواع الجواهر المختلفة في منافعها وألوانها. فهذه النعم لو عدت لطال ذكرها فهذه نعم يسرها لهم سبحانه لعمارة هذه الدار.)[5]

وبهذا فقد اتفق الغزالي والنورسي أن هذا الوجود اعد إعدادا جيدا لمصلحة الإنسان وراحته أيضا إظهارا لمعجزات الله وكنوزه المبثوثة في هذا الكون، فلينظر الإنسان ويتدبر ويتفكر في كل هذا الجمال، ليتعرف على كل هذه الكنوز ويسجد إجلالا وإكبارا لمن أبدعها وأوجدها.

إذن يتضح الجمال فى الوجود ويبرز من خلال الهارمونية الموجودة فى الأشياء، جزئياته وكلياته، كما عبر عن ذلك (باومجارتن)[6] مؤسس علم الجمال الحديث، فهو يرى ان الجمال هو العلم الذى يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية فى ذاته وفى إنتاجه كما فى المعطيات المحيطة به[7]

---

1 - سورة / ق أية ٦

2 - سورة الحجر أية ١٦

3 - سورة فصلت أية ١٢

4 - انظر / د مصطفى عبده/ مدخل إلى فلسفة الجمال/ محاور نقدية وتحليلية وتاصيلية/ ص ٢٣٩/ مكتبة مدبولى/ ١٩٩٩

5 - الغزالى/ الفوائد/ ص ١٩

6 -اسكندر باومجارتن هو مؤسس علم الجمال الحديث ويرجع هذا إلى القرن الثامن عشر. عندما أطلق اسم الأستطيقا أو علم الجمال على تلك الأبحاث التى تدور حول منطق الخيال الفنى. وهو منطق مختلف كل الاختلاف عن منطق التفكير العقلى/ انظر د/ أميرة حلمى مطر / مقدمة فى علم الجمال/ ص ٩/ دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة١٩٧٦

7 - د/ مصطفى عبده/ مدخل إلى فلسفة الجمال/ محاور نقدية وتحليلية وتاصيلية/ ص ٣٢/ مكتبة مدبولى / سنة ١٩٩٩

وقد عبر الفلاسفة المسلمون من قبله مثل الكندى والفارابى والغزالى وغيرهم عن الجمال. وكان اعتمادهم على المنهج الذى أساسه القران الكريم والسنة النبوية المطهرة، وجاء تفسيرهم للجمال بما يتفق مع ذلك.فالقران الكريم فى بعثه للإحساس بالجمال فى وجدان الإنسان وفكره وخياله. إنما يهدف لتحقيق التوازن فى النفس البشرية والرقى بها وتهذيب أخلاقها ولذلك لم يجعل منه زينة سلوكية أو ظاهرية يتحلى بها المرء أو يتذوق متعتها بانفعال جمالى سلبى إذا شاهدها متمثلة فى الغير، لكن القران الكريم جعل من الإحساس بالجمال التزاما أخلاقيا ضروريا يلتزم به الإنسان وفق شريعته، وبذلك يتحقق للإنسان الحرية التى هى قوام عمله والعدل الذى يسعى إليه والرخاء الذى يأمله.[1]

الجمال الإلهي يتجلى في مرآة التوحيد

تجلى الجمال الإلهى عند بديع الزمان النورسى فى التوحيد وفى الوحدانية،ولولا التوحيد لظل هذا الكنز الأزلى مخفيا وقد عبر عن هذا بقوله (إن الجمال الإلهي وكماله الذي لا يحد، والحسن الرباني ومحاسنه التي لا نهاية لها، والبهاء الرحمانى وبهاؤه وآلاؤه التي لاتعد ولا تحصى، والكمال الصمداني، وجماله الذي لا منتهى له- لا يشاهد إلا في مرآة التوحيد، بوساطة التوحيد ونور تجليات الأسماء الإلهية المتمركزة في ملامح الجزئيات الموجودة في أقصى نهايات شجرة الكائنات فمثلا: إن إرسال اللبن الخالص السائغ إلى رضيع صغير لا يملك حولا ولا قوة، ومن حيث لا يحتسب، ومن بين فرث، فعل جزئي. هذا الفعل الجزئي ما إن ينظر إليه بنظر التوحيد، يظهر الجمال السرمدي لرحمة الرحمن بأبهى كماله وبأجلى سطوعه في إعاشة جميع الصغار في العالم إعاشة خارقة، وفى أحاطتهم بمنتهى الشفقة والحنان، بتسخير والدتهم لهم.

ولكن هذا الفعل، فعل إرسال اللبن إن لم ينظر إليه بنظر التوحيد، يختفى ذلك الجمال الباهر كليا ولا يظهر قطعا، إذ تحال تلك الإعاشة الجزئية كذلك إلى الأسباب والمصادفة والطبيعة، فتفقد قيمتها كليا بل تفقد ماهيتها.)[2]

إذن فالجمال الإلهى ما هو إلا حجة ودليلا فى هذا الميدان كبرهان نفسى، ووصولا إلى الوجدان عن طريق المشاعر.

وقد اعتمد القرآن على البراهين العقلية بمقدار ما يشغل الساحة التى يهيمن عليها العقل فى كيان الإنسان، واستعمل المنطق الجمالى بالمقدار الذى يشغله الجمال من ساحة المشاعر والأشواق.

---

1 - محمد عبد الواحد حجازى/ الإحساس بالجمال فى ضوء القران الكريم/ سلسلة ثقافية شهرية/ ص ١٢/ (د. ت)

2 - سعيد النورسى/ الشعاع الثانى/ ص٨

وقد استخدم القرآن نوعين من الأدلة ليخاطب الإنسان بكليته، فلا يخاطب فكرا على انفراد، ولا مشاعر على انفراد، فقد اشرب الدليل العقلي بالمعنى الجمالي، وانساب البرهان الجمالي إلى النفس يحمل بين طياته لغة العقل- قناعة عقلية ووجدانية- أي برهان جمالي بلغة العقل وعقل مشرب بالمعنى الجمالي.[1]

ويعبر النورسي عن هذا المضمون بالمثال التالي:(فمثلا ما إن ينظر إلى الشفاء من مرض عضال، بنظر التوحيد يتجلى جمال شفقة الرحيم تجليا باهرا كاملا على وجه إحسان الشفاء إلى جميع المرضى الراقدين في المستشفى الكبير المسمى بالأرض وإسعافهم بأدوية ناجعة وإغاثتهم بعلاجات شافية تؤخذ من الصيدلية العظمى المسماة بالعالم. ولكن هذا الفعل الجزئي -منحة الشفاء- المتسم بالعلم والبصيرة والشعور وإن لم ينظر إليه بنظر التوحيد، فان الشفاء يسند إلى خاصيات الأدوية الجامدة والى القوة العمياء والطبيعة الصماء. فتفقد تلك المنحة الرحمانية ماهيتها وحكمتها وقيمتها كليا.)[2]

وهكذا ينتقل الإمام بديع الزمان بالإنسان عبر المشاهد والعلاقات الكونية لتزكية الوجدان الإيماني الذى يستمد من رؤية هذه الآيات والعلامات وما دعا إليه الدين ونادت به الفطرة السليمة التي فطر الله الناس عليها، وان هذا الإبداع الشامل والانسجام المعجز المحيط بكل شيء حجة قاطعة على الوحدانية وبرهان واضح على التوحيد، اسطع من ضوء الشمس فى رابعة النهار.[3]

يبرهن لنا النورسي على كلامه بمثال آخر:(إن إنزال سكينة الإيمان في قلب من يعاني آلاما معنوية رهيبة للضلالة إذا ما نظر إليه بنظر التوحيد، يجعل ذلك الشخص الفرد العاجز الفاني عبدا مخاطبا لمعبوده العظيم، سلطان الكون ورب العالمين، ويمنح له بذلك الإيمان سعادة أبدية وملكا خالدا جميلا في منتهى السعة والجمال ودارا باقية وخالدة، بل يجعل جميع المؤمنين — كل حسب درجته- ينالون من ذلك اللطف العميم والكرم الدائم.. وهكذا يشاهد في وجه هذا الإحسان الأعظم بل يطالع في سيماه جمال الكريم المطلق والمحسن المطلق، ذلك الجمال الأزلي الأبدي الذي لا يدنو منه الزوال والفناء، بل تجعله لمعة من لمعانه الباهرة للمؤمنين كافة في ولاء لله وفى طاعة لأوامره، بل تجعل قسما منهم منجذبين إليه عشاقا مولهين. بينما إن لم ينظر إلى هذا الإحسان، إحسان الهداية لذلك الشخص بنظر التوحيد.)[4]

---

1 – مصطفى عبده/ مدخل الى فلسفة الجمال / ص ٢٣٢

2 – سعيد النورسي/ الشعاع الثاني /٩

3 انظر د/ سامي عفيفي حجازي/ أضواء على حقيقة التوحيد فى فكر الإمام بديع الزمان سعيد النورسي/ ص٦٥/ المؤتمر العالمي لبديع الزمان سعيد النورسي/ حول تجديد الفكر الإسلامي فى القرن العشرين/ سنة ١٩٩٦

4 – سعيد النورسي / الشعاع الثاني/ ص١٠

وهكذا وقياسا على هذه الأمثلة . فان الألوف من أنواع الجمال الإلهي ومئات الألوف من أضراب الكمال الرباني. تظهر. وتفهم. ويثبت تحققها من زاوية نظر التوحيد، وذلك يتمركز تلك الأنماط من الجمال الإلهي والكمال الرباني في تلك الأحوال الجزئية لأصغر الجزئيات التي هي في منتهى أقاصي دائرة الكثرة من الموجودات.

فظهور هذا الجمال الإلهي وكماله للقلوب بالتوحيد، والاستشعار بهما روحاً، هو الذي دفع جميع الأولياء والأصفياء أن يتلمسوا أحلى أذواقهم وألذ أرزاقهم المعنوية في ذكر وتكرار كلمة التوحيد وهي: لا اله إلا الله. إذن فالجمال صفة من صفات الألوهية، وقد جاء في الحديث الشريف: " ان الله جميل يحب الجمال" [1] وهذا ما يقرره العقل ، فالكمال المطلق هو صفته سبحانه وتعالى وإنما يبلغ الكمال غايته بالجمال.[2]

وهذا ما أكده النورسي بقوله(وحيث أن عظمة الكبرياء الإلهي والجلال السبحاني وهيبة الربوبية الصمدانية تتحقق في كلمة التوحيد فقد قال النبي صلى الله عليه وسلم. (أفضل ما قلت أنا والنبيون من قبلي: لا اله إلا الله)[3] نعم إن ثمرة واحدة، وزهرة واحدة، وضياء واحدا، كل منها يعكس كالمرآة الصغيرة رزقا بسيطا. ونعمة جزئية وإحسانا بسيطا. ولكن بسر التوحيد تتكاثف تلك المرايا الصغيرة مع مثيلاتها مباشرة، ويتصل بعضها بالبعض الأخر، حتى يصبح ذلك النوع مرآة واسعة كبيرة جدا تعكس ضربا من جمال إلهي يتجلى تجليا خاصا بذلك النوع: فيظهر سر التوحيد حسنا سرمديا باقيا من خلال ذلك الجمال الفاني المؤقت بمعنى أن ذلك الشيء الجزئي يتحول بسر التوحيد إلى مرآة الجمال الإلهي.

قال مولانا جلال الرومي[4]

إن خيالاتي كه دام اولياست   عكس مهرويان بوستان خداست

بيت شعر بالفارسية يعني: أن الخيالات التي هي شباك الأولياء إنما هي مرآة عاكسة تعكس الوجوه النيرة في حديقة الله.

وكذا يفهم بوضوح تام بسر التوحيد في تلك الأحياء الجزئية، أن صانعها يراها ويعلم بحالها ويسمع نداءها ويصورها كيف يشاء فيظهر لبصيرة الإيمان وراء مصنوعية الكائن الحي، تشخص

---

1 –رواه الترمذي/ صحيح الجامع الصحيح/ ص ٧٦٧٤

2 – مصطفى عبده/ مدخل إلى فلسفة الجمال/ ص٢٢٦

3 – جزء من حديث (أفضل الدعاء يوم عرفة وأفضل ما قلت أنا والنبيون من قبلي: لا اله إلا الله وحده لا شريك له) رواه مالك عن طلحة بن عبيد الله بن كريز مرسلا، وأخرجه الترمذي عن عمر بن شعيب عن أبيه انظر الشعاع الثاني / ص ١٠

4 – جلال الدين الرومي (٦٠٤– ٦٧٢) (١٢٠٧– ١٢٧٣) عالم بفقه الحنفية والخلاف وأنواع العلوم، ثم متصوف صاحب (المثنوي المشهور بالفارسية المستغني عن التعريف في ستة وعشرون ألف بيت. وصاحب الطريقة المولوية. ولد في بلخ (بفارس) استقر في (قونية) سنة ٦٢٣هـ عرف بالبراعة في الفقه وغيره من العلوم الإسلامية. انظر سعيد النورسي/ الشعاعات ص ١١

معنوي وتعين معنوي لمقتدر مختار سميع عليم بصير،وبخاصة وراء مخلوقية الإنسان– من بين ذوى الحياة– يشاهد الإيمان بسر التوحيد وبوضوح تام ذلك التشخيص المعنوي والتعين السامي.)[1]

وكذا في الإنسان نقوش الأسماء الحسنى وتجلياتها، فهو بهذه النقوش والجلوات يشهد على تلك المعاني المقدسة.

وكذا الإنسان بضعفه وعجزه وفقره وجهله يؤدى وظيفة –المرآة بشكل آخر– إذ يشهد بها على صفات من يرحم ضعفه وفقره، ومن يعد عجزه. اى يشهد على قدرته جل وعلا وعلى إرادته، وهكذا على سائر صفاته الجليلة.إذن فالقران الكريم فى دعوته إلى التوحيد وإقامة البناء الحضارى على أساس شريعة التوحيد يقيم علاقة تناسق وتناسب أساسها الإحساس بالجمال بين الإنسان وما يحيط به من ظواهر الكون، مصححا بهذه العلاقة الجمالية نظرة الإنسان عقيدة وفكرا وخيالا، بحيث يدرك أنه يعيش بذاته كيانا روحيا متناسقا مع السياق العام لإيقاع الظواهر الكونية.. إذا كان القرآن يقيم هذه العلاقة الجمالية، فانه استكمالا للبناء النفسي والوجودى للإنسان يصحح علاقة الإنسان بذاته جسما وروحا.. ويصحح علاقته بالظواهر الإنسانية الاجتماعية والحضارية، ويرتفع القرآن الكريم فى تصحيح العلاقة إلى مرتبة الوعى الكونى الذى يدرك انه في وصال وجودى مع الكون كله وان ذلك الوصال هو فى ذاته إيمان بالله وحده.[2]

وفى هذا يقول النورسى(نعم، انه بسر التوحيد تتحقق مزايا الكون وكمالاته، وتدرك الوظائف الراقية للموجودات، وتتقرر نتيجة خلق الموجودات، وتعرف أهمية المصنوعات. وتبرز ما في هذا العالم من مقاصد إلهية، وتظهر حكمة خلق ذوى الحياة وسر وجود ذوى المشاعر، وتبدو الوجوه المليحة البشوشة للرحمة والحكمة وراء السيماء الغاضبة الكالحة لهذه الحوادث القاهرة المدمرة ضمن التحولات المثيرة للدهشة، وتعرف أن الموجودات التي تغيب وراء الزوال والفناء وترحل من هذا العالم، عالم الشهادة تدع أنواعا كثيرة من الوجود بدلا عنها، أمثال نتائجها وماهياتها وأرواحها وتسبيحاتها ثم ترحل من هذا العالم.)[3]

أيضا بسر التوحيد يعرف الكندى[4](الإبداع بأنه" إظهار لشيء عن ليس" على ان الكندى لا يقتصر على هذا الدليل فى إثبات وجود الله. وإنما يورد أيضا الدليل الذى يتحدث عنه القران الكريم، وهو إثبات وجود الله عن طريق هذا التدبير المحكم السارى فى الكون والنظام الشامل والعناية التى تسود العالم بأكمله، وتربط أجزاءه.فالقران الكريم فى تصويره فى مظاهر الطبيعة قد أتى بها متفاوتة في درجة التركيب من حيث البساطة والتعقيد، ويقصد بالتعقيد هنا اشتجار

---

1 – سعيد النورسي / الشعاعات / ص ١١

2 – انظر محمد عبد الواحد حجازى/ الإحساس بالجمال في ضوء القرآن الكريم/ ص ٧٩. ٨٠

3 – النورسي / الشعاعات / ص ١٤

4 – الكندى/ فيلسوف العرب الأول عاش فيما بين عامي(١٨٥– ٢٥٢ هـ/ ٧٩٦/ ٨٦٣ م) من ابرز ما يهمنا من سيرته انه ينسب إلى قبيلة كندة، انه سليل ملوكها مما أتاح له فرصة تحصيل منتظمة لمختلف العلوم. (انظر د/ فوقية حسين الفلسفة الإسلامية فى المشرق والمغرب)

المناظر واللمحات في المشهد الواحد ولقد تميز كل مشهد أو منظر بإيقاعه البياني وتركيبه الفني ودلالته الفكرية.)[1]

وبسر التوحيد نفهم من النورسي(أن الموجودات بأسرها مجموعة مكاتيب سبحانية في منتهى الإعجاز، وأن المخلوقات بجميع طوائفها جنود ربانية في غاية الانتظام والهيبة، وأن المصنوعات بجميع قبائلها ابتداء من الميكروب والنمل إلى النسر، والى الكواكب السيارة موظفات دءوبات مأمورات جادات تأتمر بأمر السلطان الأزلي.كل ذلك لأيتم إلا بسر التوحيد، إذ لولا التوحيد، لانكشف جميع مزايا الكون وكمالاته المذكورة آنفا ولانقلبت تلك الحقائق السامية الراقية إلى أضدادها.)[2]

نستخلص مما سبق أن بسر التوحيد يتحقق الكمال والجمال في الموجودات، فالكائنات في شوق دائم للتشبه بالجمال المطلق، فهي في محاولة مستمرة لهذا الترقي، وارقى هذه الموجودات وأعلاها هو الإنسان وذلك لأنه أثمن ثمرات الكون وألطفها وهو خليفة الله في الأرض وقد بين ذلك النورسي بقوله(ان الإنسان صاحب كمال عظيم بين الموجودات وذلك لأنه أكمل المخلوقات، واسعد ذوي الحياة ومخاطب من رب العالمين وأهل ليكون خليله ومحبوبه. حتى ان جميع المزايا الإنسانية وجميع مقاصد الإنسان العليا مرتبطة بالتوحيد، فلولا التوحيد لأصبح الإنسان اشقى المخلوقات وأكثرهم عذابا وألما.)[3]

براهين التوحيد

دعى النورسي ذلك المسافر الذى أرسل إلى الدنيا، إلى سياحة فكرية في عالم الكائنات للاستفسار عن خالقه والتعرف على ربه وترسيخ إيمانه بدرجة حق اليقين، ليرى من خلال هذه السياحة ويبحث بشوق غامر عن براهين التوحيد فوجد أن هناك أربع حقائق قدسية تستحوذ على الكائنات، وتستلزم التوحيد بدرجة البداهة:

أولا: الألوهية المطلقة

(إن انهماك كل طائفة من طوائف البشرية بنوع من أنواع العبادة وانشغالهم به انشغالا كأنه فطري. وقيام سائر ذوي الحياة بل حتى الجمادات بخدماتها ووظائفها الفطرية التي هي بحكم نوع من أنواع العبادة.. وكون كل من النعم والآلاء المادية والمعنوية التي تغمر الكائنات وسيلة عبادة وشكر لمعبودية تمدهم بسبل العبادة والحمد.. وإعلان الوحي والإلهام ما ترشح وما تجلى

1 - الكندى/ الرسائل/ ج١ / تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريده/ ص ١٦١/ سنة ١٩٥٠

2 - النورسي / الشعاعات / ص ١٤

3 - النورسي/ الشعاعات/ ص ١٨

معنويا من الغيب، بمعبودية الإله الواحد.. كل هذا يثبت بالبداهة تحقق الألوهية الواحدة المطلقة وهيمنتها.)[1]

ثانيا: الربوبية المطلقة:

(إن التصرف العام الشامل من لدن يد غيبية في جميع الكائنات -وبخاصة الأحياء منها- بحكمة ورحمة في تربيتها وفي إعاشتها اللتين تتمان معا بالطريقة نفسها، وفي كل جهة من الجهات، وبصورة غير مأمولة ومتوقعة، مع اكتناف بعضها البعض الآخر، إنما هي وشحات وضياء يدل على الربوبية الواحدة المطلقة، فما دامت هناك ربوبية واحدة مطلقة فلن تقبل إذا الشرك، ولا المشاركة قطعا، ذلك لأن أهم غايات تلك الربوبية، وأقصى مقاصدها هو إظهار جمالها، وإعلان كمالها، وعرض صنائعها النفيسة، وإبراز صنائعها القيمة، وقد تجمعت هذه المقاصد جميعها في كل ذي روح، بل حتى في الجزئيات، لذا لا يمكن أن تقبل الربوبية الواحدة المطلقة الشرك ولا الشركاء أطلاقا.)[2]

ثالثا: الكمالات:

يرى النورسي(إن جميع ما في الكون من حكم سامية ومن جمال خارق ومن قوانين عادلة ومن غايات حكيمة، إنما تدل بالبداهة على وجود حقيقة الكمالات.. وهي شهادة ظاهرة على كمال الخالق سبحانه الذي أوجد هذا الكون من العدم، ويدبر أمره في كل جهة وناحية، إدارة معجزة جذابة وجميلة، فضلا عن أنها دلالة واضحة على كمال الإنسان الذي هو المرآة الشاعرة العاكسة لتجليات الخالق جل وعلا.

فما دامت هناك حقيقة الكمالات، وما دام كمال الخالق أوجد الكون في الكمال هو ثابت ومحقق، وما دام كمال الإنسان هو أفضل ثمرة للكون، وخليفة الله في الأرض، وأكرم مصنوع وأحب مخلوق للخالق سبحانه وتعالى، حقيقة ثابتة محققة أيضا.)[3]فلابد أن الشرك الذي يحول صورة الكون- ذات الكمال والحكمة الظاهرة -إلى ألعوبة بيد المصادفة، والى لهو تعبث به الطبيعة، والى مجزرة ظالمة رهيبة لذوى الحياة والى مأتم مظلم مخيف لذوى الشعور- حيث يهوى فيه كل شئ إلى الفناء، وينحدر إلى الزوال ويمضي حثيثا بلا غاية ولا هدف والذي يردي الإنسان الواضحة كمالاته من أثاره إلى أسفل درك من دركات الحيوان كاتعس مخلوق وأزله، والذي يسدل الستار على مرايا تجليات كمال الخالق سبحانه- وهي جميع الموجودات الشاهدة على الكمال المقدس المطلق للخالق الكريم- مبطلا بذلك نتيجة فاعليته، وخلافيته سبحانه!! أقول لايمكن أن يستند هذا الشرك على حقيقة ما مطلقا.)[4]

---

1 - النورسي / الشعاعات / ص ١٩٣

2 - المرجع السابق/ نفس الصفحة

3 - النورسي / الشعاعات / ص ١٩٤

4 - المرجع السابق / ص ١٩٥

رابعا: الحاكمية المطلقة:

(نعم؛ إن من ينظر نظرة واسعة فاحصة إلى الكون، يرى أنه بمثابة مملكة مهيبة جدا، في غاية الفاعلية والعظمة، وتظهر له كأنه مدينة عظيمة تتم إدارتها إدارة حكيمة وذات سلطنة وحاكمية في منتهى القوة والهيبة. ويجدان كل شيء وكل نوع منهمك ومسخر لوظيفة معينة.فالآية الكريمة (ولله جنود السماوات والأرض)[1]تشعر بمعاني الجندية في الموجودات اللاتي تتمثل ابتداء من جيوش الذرات وفرق النباتات وأفواج الحيوانات إلى جيوش النجوم. كل أولئك جنود ربانية مجندة لله، فنجد في جميع اؤلئك الموظفين الصغار جدا، وفى هؤلاء الجنود العظمة جدا، سريان لأوامر التكوينية المهيمنة، ومن جريان الأحكام النافذة، وقوانين الملك القدوس، مما يدل دلالة عميقة بالبداهة على وجود الحاكمية الواحدة المطلقة والآمرية الواحدة الكلية.

ومن هنا فالتوحيد الحقيقي إنما هو حكم وتصديق وإذعان وقبول، بحيث يمكن المرء من أن يهتدي إلى ربه من خلال كل شيء. ويمكنه من أن يرى في كل شيء السبل المنورة التي توصله إلى خالقه الكريم، فلا يمنعه شيء قط عن سكينة قلبه واطمئنانه، واستحضاره لمراقبة ربه.)[2]

وإذا عرف الإنسان ربه حق معرفته، واقر بوحدانيته حق الإقرار، واطمئن قلبه بوجود نور الخالق في وجدانه، فأى جمال بعد هذا من المكن أن يحس، فهو إذن جمال خالد باق لا يزول.

ومن الجمال المنبثق من أعماق التوحيد الإلهي،ينتقل بنا النورسي إلى موضوع جمالي آخر وهو الجمال المتجلى فى أسمائه الحسنى، ليعبر من خلال الكلمات عن الإعجاز الإلهى الباهر فى الكون كله.

الجمال في أسمائه الحسنى

ينتقل بنا النورسي من خلال سياحته الفكرية في عالم الجمال والكمال الإلهي،من جمال إلى جمال ليتجلى الجمال ويكمل من خلال أسمائه الحسنى. يقول النورسي وهو يحاول شرح ماهية الوجود الأعظم (أن الجمال الإلهى يتجلى في أسمائه الحسنى، فكما إن هذه الدلالات قاطعة وبديهية. كذلك الحسن والجمال الظاهر في المخلوقات الجميلة في هذا العالم كله، والصنع البديع المشاهد في المصنوعات الجميلة كلها يشهد شهادة قاطعة على حسن أفعال الصانع الجليل وجمالها. وان الحسن في أفعاله- تعالى وجمالها يدل بلا ريب على حسن العناوين المشرقة على تلك الأفعال وجمالها، اى على حسن الأسماء وجمالها. وان حسن الأسماء وجمالها يشهد شهادة

---

1 -الفتح / آية ٧

2 -انظر الشعاعات / ص ١٩٧

قاطعة على حسن الصفات المقدسة وجمالها، التي هي منشأ تلك الأسماء. وان حسن الصفات وجمالها يشهد شهادة قاطعة على حسن الشؤون الذاتية وجمالها، التي هي مبدأ تلك الصفات. وان حسن الشؤون الذاتية بالبداهة ويشهد شهادة قاطعة على حسن "الذات" وجماله، الذي هو الفاعل والمسمى والموصوف، ويدل على الكمال المقدس لماهيته والجمال المنزه لحقيقته. بمعنى أن الصانع الجميل جمال وحسن لا حد له يليق بذاته المقدسة، بحيث أن ظلا من ظلاله قد جمل هذه الموجودات كلها. وان له سبحانه جمالا منزها مقدسا بحيث أن جلوة من جلواته قد أضفت الجمال على الكون كله، ونورت دائرة الممكنات كلها بلمعات حسن وجمال وزينتها بابهى زينة ولذا فإن جميع الآثار والمخلوقات والمصنوعات في هذا الكون كله تدل بوجودها غير المحدود دلالة قاطعة على وجود أفعال خالقها وصانعها وفاعلها، وعلى وجود أسمائه، وعلى وجود أوصافه، وعلى وجود شؤونه الذاتية، وعلى وجوب وجود ذاته المقدسة جل جلاله.)[1]

إذن فالأسماء الحسنى ليست إلا لله تعالى. فالله سبحانه كامل لذاته، وكماله كل ما سواه، فهو حاصل بجوده وإحسانه، فكل جمال وجلال وشرف فهو له سبحانه بذاته ولذاته وفي ذاته، فثبت بهذا البرهان البين أن الأسماء الحسنى ليست إلا لله والصفات الحسنى ليست إلا لله، وان كل ما سواه، فهو غرق في بحر من الفناء والنقصان.[2]وهذا ما أكده الفارابي[3] في نظريته الجمالية(أن الله جل وعلا صفاته في ذاته ولم يستقدها من الخارج، أنه ذو جلال في ذاته وذو عظمة في ذاته وذو مجد في ذاته. سواء أجله غيره أو لم يجله عظمه غيره أو لم يعظمه مجده غيره أو لم يمجده.)[4]

وهذا ما أكده النورسي في ان كل الموجودات تستمد جمالها من جماله وبهائها من بهائه وهذا يتضح في قوله (أن جميع أنواع الجمال المشاهدة على الكائنات كلها، تأتي من جميل لامنتهى لجماله بحيث إن هذه الكائنات المتبدلة دوما والمتجددة باستمرار تصف جمال ذلك الجميل وتعرفه،بجميع موجوداتها وبالسنة ادائها لوظيفة مرآة عاكسة لذلك الجمال. كما أن الجسد يستند إلى الروح ويقوم بها وتبعث فيه الحياة بها. واللفظ يتنور على وفق المعنى، والصورة تستند إلى حقيقة وتتزود منها قيمتها. كذلك هذا العالم عالم الشهادة المادي الجسماني إنما هو جسد، ولفظ وصورة، يستند إلى الأسماء الإلهية المحتجبة وراء ستار عالم الغيب، فهو يحيا بتلك الأسماء التي تبعث فيه الحيوية، ويتوجه إليها فيزداد جمالا وبهاء.)[5]

---

1 - النورسي/ الشعاعات / ص ٨٦ ، ٨٧

2 - للإمام فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين بن الحسن الرازي الشافعي/ مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير/ ص ٣٧٠/ ج٧/ دار الفد العربي

3 - هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان ويعرف بالفارابي نسبة إلى ولاية فاراب وهي إقليم كبير وراء نهر جيجون على تخوم بلاد الترك وعاش بين (٢٦٠- ٣٣٩ هـ)(٨٧٣- ٩٥٠ م) انظر د/ عبد الحليم محمود/ التفكير الفلسفي في الإسلام/ ص ٣٢٣/ دار المعارف/ ط٢ (د. ت)

4 - أبو نصر الفارابي/ أراء المدينة الفاضلة / ص ١٥/ تحقيق ألبير نصري نادر/ سنة ١٩٥٩

5 - النورسي الشعاعات / ص ٨٨

(فجميع أنواع الجمال المادي تابع من جمال معنوي لمعانيها، ومن حسن معنوي لحقائقها. أما حقائقها فتستفيض من الأسماء الإلهية، وهي نوع من ظلال تلك الأسماء، وهذه الحقيقة أثبتت في" رسائل النور" إثباتا قاطعا بمعنى أن جميع أنواع الجمال الموجود في هذا الكون وجميع أنماطه وألوانه إنما هو تجليات وإشارات وإمارات جمال مقدس عن التصور ومجرد عن المادة تتجلى من وراء الغيب بوساطة أسماء. ولكن كما أن الذات الإلهية المقدسة لا تشبه أية ذات أخرى، إن صفاته تعالى جليلة منزهة كليا عن صفات الممكنات- كذلك جمال المقدس أيضا لايشبه جمال الممكنات وليس كحسن المخلوقات قطعا. بل هو جمال سام عال رفيع منزه مقدس مطلق.)[1]

وبما ان جماله سام ومقدس فقد فاض من هذا الجمال أنواع وأنماط عديدة كلها تعبر عن طلاقة القدرة وفيض الإبداع.يرى النورسي (أن حسن كل شيء يلائمه ويكون وفقه، إنه يوجد بألوف الأنماط من الجمال والألوان فيختلف بعضها عن بعض كاختلاف الأنواع في المخلوقات.فمثلا الجمال الذي يحس بالعين لا يشبه حتما حسنا تحسه الإذن، وإن حسنا عقليا يدرك بالعقل لايشبه حسن الطعام الذي يحس بالفم ويتذوقه، كذلك الجمال الذي يستحسنه ويشعر به القلب والروح وسائر الحواس الظاهرة والباطنة. هذا الجمال مختلف كذلك كاختلاف تلك اللطائف والحواس، مثلا: جمال الإيمان وجمال الحقيقة وحسن النور وحسن الزهرة، وجمال الروح، وجمال الصورة، وجمال الشفقة، وجمال العدالة، وحسن الرحمة، وحسن الحكمة- كل نوع من أنواع هذا الجمال مختلف عن الذي هو جمال مطلق يختلف بعضه عن بعض، لذلك اختلفت أنواع الحسن والجمال في الموجودات لأجله.

فإن شئت أن تشاهد جلوة من أنواع حسن أسماء الجميل ذي الجلال المتجلية على مرايا الموجودات، فانظر بعين واسعة إلى سطح الأرض لتراه كحديقة صغيرة أمامك واعلم أن الرحمانية الرحيمية إلى أسماء الله تعالى والى أفعاله والى صفاته والى شؤونه الجليلة.)[2]

وعلى هذا فالإحسان بلوغ الغاية في أداء المهمة التي اعد لها لهذا الشيء وهو في الوقت نفسه تأكيد للجانب التحسيني والجمالي، مما يؤكد ان الجمال مقصود في "أحسن كل شيء "ولو لم يكن الأمر كذلك لكان في قوله(صنع الله الذى أتقن كل شيء) [3] ما يفي بالمقصود، إلا ان الإتقان أيضا يعني التحسين والتجميل،وخاصة إذا كان الأمر متعلقا بصنعة الله [4]

إن الجمال مقصود في اصل الخلق، وينبع هذا الجمال من فيض أسمائه الحسنى، وقد تمثل هذا في قول النورسي(وانظر إلى أرزاق الأحياء -وفي مقدمتها الإنسان- إنها ترسل بانتظام بديع من وراء ستار الغيب.. فشاهد جمال الرحمانية الإلهية، وانظر إلى إعاشة الصغار جميعها، إعاشة

---

1 - سعيد النورسي/ الشعاعات/ ص ٨٩

2 -النورسي / الشعاعات/ ص ٨٩

3 -سورة النمل/ آية/ ٨٨

4 - د/ مصطفى عبده/ المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية/ ص ٢٣٧

خارقة، يسيل لها كالسلسبيل الطاهر ألذ غذاء وأصفاه من أثداء أمهاتها المتدلية فوق رؤوسها.. فشاهد الجمال الجاذب، جمال الرحيمية الربانية، وانظر إلى الكائنات كلها بأنواعها جميعها كيف جعلتها الحكمة الإلهية ككتاب كبير، كتاب حكمة بليغة بحيث إن في كل حرف منه مائة كلمة، وفي كل كلمة مئات الأسطر وفي كل سطر باب وباب وفي كل باب ألوف الكتب الصغيرة.. فشاهد الجمال بلا نظير، جمال الحكيمية الإلهية.

يدعو النورسي الإنسان إلى التأمل والنظر في الكون وفي المخلوقات ليرى الجمال الذي ينبع من العدل الإلهي، العدل الذي يستقيم من خلاله ميزان الكون، يقول النورسي (وانظر إلى الكون اجمع، لقد ضم العدل الإلهي جميع موجوداته تحت جناح ميزانه ويديم موازنة الأجرام العلوية والسفلية، ويعطيها التناسب والتلاؤم الذي هو أهم أساس للجمال، ويجعل كل شيء في أفضل وضع وأجمله، ويعطي كل ذي حياة حق الحياة، فيحق الحق ويحد من تجاوز المعتدين ويعاقبهم.. فشاهد الجمال الباهر هذه العادلية الإلهية.

وانظر إلى الإنسان، لقد كتب الحفيظ تاريخ حياته السابقة في قوة حافظته وذاكرته التي لاتتجاوز حبة حنطة، وأدرج تاريخ الحياة التالية لكل نبات وشجر في بذيراته ونوياته أعطى كل ذي حياة ما يعينه على حفظ حياته من آلات وأجهزة فانظر مثلا: إلى جناح النحل وإبرة لسعها، والى رماح الأزهار الشوكة الدقيقة، والى القشور الصلبة للبذور. فشاهد الجمال اللطيف جمال الحافظية الربانية. وانظر إلى مضايف الرحمن الرحيم الكريم المنصوبة على سفرة الأرض كلها.

وانظر إلى ما في هذه الأطعمة غير المحدودة من روائح طيبة متنوعة، وألوان جميلة متباينة ومذاقات لذيذة مختلفة، ثم أمعن النظر في أجهزة كل ذي حياة كيف أنها تتلاءم مع أزواق حياته ولذائذها.. فشاهد الجمال الحلو الذي لا جمال فوقه جمال الأكرم، والكريمية الربانية.)[1]

ويمضي النورسي في تأكيده للإبداع الإلهي في الكون والعالم والإنسان، مؤكد تفرد الخالق في الخلق والإبداع، وقدرته التي لا يعجزها شيء في الأرض ولا في السماء. يقول النورسي(وانظر إلى صور الحيوانات ولاسيما الإنسان تلك الصور البديعة الحكيمة، التي تتفتح من نطف جميع الحيوانات بتجليات أسمي "الفتاح والمصور" وتأمل في الوجوه الملاح لأزاهير الربيع، وهي في غاية الجاذبية المتفتحة من بذيرات متناهية في الصغر.. فشاهد الجمال المعجز، جمال الفتاحية والمصورية الإلهية.[2] "ولله المثل الأعلى" فان للصانع الجليل أسماء حسنى كثيرة، ولكل اسم تجليه.فاسم "الجميل" لا يرضى برؤية القبح. وان الأسماء الجمالية والكمالية، أمثال "اللطيف، الكريم، الحكيم، الرحيم تقتضي أن تكون الموجودات في أحسن الصور، وأفضل الأوضاع الممكنة.

---

1 - النورسي / الشعاعات / ص ٩٠

2 - المرجع السابق / ص ٩١

فتلك الأسماء الجمالية والكمالية تقتضي إظهار جمالها، بالأوضاع الجميلة للموجودات وتأدبها بالآداب الحسنة، أمام أنظار الملائكة والعالم الروحاني والجن والإنس)[1]

وفي ضوء ذلك يتبين لنا ان كل اسم من أسمائه الحسنى له انعكاس واضح يتجلى في المخلوقات جميعا.وهذا ما بدا واضحا في تناول النورسي للأسماء الحسنى ولكن الأمر الذي لاشك فيه أن النورسي أفاد من كتاب " المقصد الأسنى شرح أسماء الله الحسنى "للإمام أبي حامد الغزالي ، فلقد بين الغزالي في شرحه لأسماء الله الحسنى(أن كل اسم له معنى ومدلول لا يشبه اسما آخر في اللفظ ولا في المعنى، فالجليل غير الكبير والعظيم، فان الجلال يشير إلى صفات الشرف. ولذلك لا يقال فلان أجل سنا من فلان ويقال أكبر سنا. فهذه الأسامي وإن كانت متقاربة المعاني فليست مترادفة، وعلى الجملة يبعد الترادف المحض في الأسماء الداخلة في التسعة والتسعين ، لأن الأسامي لاتراد لحروفها ومخارج أصواتها بل لمفهوماتها ومعانيها، فهذا أصل لابد من اعتقاده.)[2]

ولكن الغزالي جريا على ما درج عليه علم الكلام قديما وقف عند محاولة اكتشاف ماهية الأشياء وعلاقتها بأسماء الله الحسنى، أما النورسي فقد أضاف إن كل هذه الأسماء والصفات تشكل كيانا متماسكا في يد القدرة العلية ويتحدد السلوك العام لكل جزء من الكيان بنسبة شيوع صفات أسماء الله فيه وما تعكسه من صفات والاتساق بينهما، مع ملاحظة أن المخلوقات تتحرك بفطرتها، أما الإنسان فيتحرك بحرية ويتحمل المسؤلية.[3]

أيضا نجد أن الأستاذ الفيلسوف الدكتور زكي نجيب محمود قال في كتابه: "ثقافتنا في مواجهة العصر" كان من بين ما أوحى إلي بهذه النظرة إلى الأسماء الحسنى وهي النظرة التي تجعل منها قيما للسلوك البشرى كتاب صغير عميق ملهم هو كتاب الإمام الغزالي "المقصد الاسنى في شرح أسماء الله الحسنى "فالإمام في كتابه هذا يلقى على الأسماء الحسنى أضواء ساطعة تبرز معانيها الخفية وهو يعقب على شرحه لكل اسم منها بقوله (إن نصيب العبد من هذه الصفة كذا وكذا)، فيبين للقارئ كيف يسلك في حياته العملية على ضوء الصفة المعينة أو تلك من المجموعة بأسرها، ولو استطعنا بناء هذه القيم على نحو منسق كان لنا بذلك لا مجرد عدد متناثر من القيم بل مجموعة موحدة ويكون مثل هذا التوحيد في القيم جانبا هاما من التوحيد الذي هو أميز ما يميز عقيدة المسلم[4].

فمن نقائص عصرنا بشهادة رجال الفكر أجمعين انه عصر أدى بشبابه إلى حالة من التمزق والتفسخ والضياع. لان القيم التي ينطوي عليها هذا العصر ليست على اتساق بعضها مع بعضها.

---

1 - النورسي / الشعاعات / ص ٩١

2 - الإمام أبي حامد الغزالي/ المقصد الاسنى شرح أسماء الله الحسنى/ ص ١٩. ٢٠/ مكتبة القاهرة/ (د-ت)

3 - محمد التهامي/ النورسي أنوار لاتغيب/ ص ٨٢/ مطبعة المدني/ المؤسسة السعودية بمصر/ ط١/ سنة ٩٩٨

4 - محمد التهامي/ النورسي أنوار لاتغيب/ ص ٨٢ ٨٣

فنرى هذه القيمة المعينة تغرى الناس بالتزام العقل الصارم (في دنيا العلوم مثلا) بينما تغريهم تلك الأخرى بالخروج والعصيان، وتفضيل الغريزة والوجدان على العقل ومنطقه (كما هو مشاهد في كثير من نتاج الأدب والفن في تمرد الشباب)[1].

ولو تسنى للدكتور زكي نجيب محمود، أن يتابع محاولات النورسي في رسائل النور عن صفات الله والأسماء الحسنى وانعكاساتها في الكون والإنسان لوجد أن النورسي خطا خطوات هامة في السبيل الذي يدعو إليه الدكتور زكي نجيب محمود، فالنورسي يكشف أن أسماء الله الحسنى تكون كلا واحدا متماسكا يتناسب فيه وجود مدلولات الأسماء على تناقضها، ولكن النسبة المحسوبة في الوجود الذاتي لكل صفة تجعلها تتلاءم وتتناسق وتنسجم وتتفاعل مع أثر غيرها من الصفات لتشكل الذوات المحدودة المنطلقة عن الذات العليا والتي تتجه في سعيها – وخاصة الإنسان– إلى الكمال الممكن متوجهة إلى الكمال المطلق يقاس تقدم المجتمعات والأمم بمقدار الاقتراب من المثل الأعلى أو الابتعاد عنه؛ فالله سبحانه وتعالى خلق كل شئ بحكمته البالغة وترك لإرادة الإنسان بما يتاح لها من حرية التصرف وتحمل المسؤلية ويلفتنا هنا قول النورسي "إن خلق الشر ليس شرا ولكن ممارسة الشر هي الشر". وهذا هو التجديد الذي أضافه النورسي لتراث علم الكلام الذي كان يقوم على ما يشبه القوانين الرياضية، ويسير على الخطوات المنطقية المحددة المجردة، فقد دفعه النورسي وخاصة في قضية خطيرة مثل أسماء الله الحسنى وخلق الكائنات كانعكاسات لها إلى الاتصال بالحياة المعاشة ومحاولة التفاعل معها.[2]

إذن فالحكمة تطل على الأسماء الإلهية الحسنى كما أوضح النورسي بقوله(ومن المعلوم أن صاحب كل جمال يرغب أن يرى جماله ويريه الآخرين، ويود صاحب المهارة أن يلفت الأنظار إليه بعرض مهاراته وإعلانه عنها. فالحقيقة الجميلة الكامنة، والمعنى الجميل المخبوء يتطلعان إلى الانطلاق واستقطاب الأنظار.

ولما كانت هذه القواعد الرصينة سارية في كل شيء كل حسب درجته. فلابد أن كل مرتبة من مراتب كل اسم من ألف اسم واسم من الأسماء الحسنى للجميل المطلق وللقيوم ذي الجلال، ينطوي على حسن حقيقي، وحقيقة جميلة باهرة بشهادة الكائنات كلها، وتجليات تلك الأسماء الظاهرة عليها، وإشارات نقوشها البديعة فيها، بل كل مرتبة من مراتب كل اسم من الأسماء الحسنى فيها من الحسن والجمال والحقائق الجميلة ما لا يحصره حد. فلابد أن تلك الأسماء الدائمة الخالدة ستعرض تجلياتها غير المحدودة وتبرز نقوشها الحكيمة غير المعدودة، وتشهر صحائف كتبها أمام نظر مسماها الحق " القيوم" ذو الجلال، فضلا عن عرضها أمام أنظار ما لا يعد من ذوى الأرواح وذوى الشعور لمطالعتها والتأمل فيها.)[3]

---

1 – المرجع السابق/ ص ٨٣

2 – محمد التهامي/ النورسي أنوار لا تغيب/ ص ٨٣

3 – سعيد النورسي/ الاسم الأعظم/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ ص ١٢٠، ١٢١

ويرى أيضا بديع الزمان النورسى (أن الحياة هي أعظم تجل لاسم الله " الحى" وألطف تجل لاسم الله" المحي" تحتاج في بيان مراتبها وصفاتها ووظائفها إلى كتابة رسائل عدة بعدد تلك المزايا والخصائص. فلقد ذكر في الخاصية الثالثة والعشرين من الخصائص التسعة والعشرين للحياة. أن وجهى الحياة صافيان، شفافان، رائقان: فلم تضع القدرة الربانية أسبابا ظاهرية لتصرفاتها فيها.

وسر هذه الخاصية هو ماياتي. أن كل شئ في الكون ينطوي على خير، وفيه جمال وحسن، أما الشر والقبح فهما جزئيان جدا، وهما بحكم وحدتين قياسين، اى أنهما وجدا لإظهار ما في الخير وما في الجمال من مراتب كثيرة وعديدة، لذا يعد الشر خيرا والقبح حسنا من هذه الزاوية. اى من زاوية كونهما وسائل لإبراز المراتب والحقائق.)[1]

وعلى هذا اتضح الجمال في أسمائه الحسنى وانعكس هذا الجمال وتجلى هذا الإبداع على صفحة الكون، وهذا ما عبر عنه النورسى بوضوح من خلال الفقرات السابقة.

نأتى إلى حقيقة أخرى من حقائق الوجود يتجلى فيها الجمال ولكن بصورة أخرى، وحكمة أخرى حكمة الأضداد التي تتضح من خلالها الأشياء، فالقبح الموجود في الكون ليس قبحا في حد ذاته بل هو حكمة إلهية كونية كي نرى من هذا القبح جمالا مستترا وراء هذه الظاهرة، وهذا ما سأوضحه من خلال الفقرة التالية.

القبح منبه للجمال

تناول بديع الزمان النورسى القبح من منظور جمالى وقد عبر عن ذلك بقوله(الشر والقبح والباطل والسيئات جزئي وتبعى وثانوي في خلقة الكون. فالقبح مثلا في الكون والمخلوقات ليس هدفا لذاته وإنما هو وحدة قياسية، لتنقلب حقيقة واحدة للجمال إلى حقائق كثيرة والشر كذلك، بل حتى الشيطان نفسه إنما خلق وسلط على البشرية ليكون وسيلة لترقيات البشر غير المحدودة نحو الكمال الذي لا ينال إلا بالتسابق والمجاهدة وأمثال هذه الشرور والقبائح الجزئية خلقت في الكون لتكون وسيلة لإظهار أنواع الخير والجمال الكليين. وهكذا يثبت بالاستقراء التام أن المقصد الحقيقي في الكون والغاية الأساسية في الخلق إنما هو الخير والحسن والكمال، لذا فلإنسان الذي يلوث وجه الأرض بكفره والظالم وعصيانه لله، لا يمكن أن يفلت من العقاب، ويذهب إلى العدم من دون أن يحق عليه المقصود الحقيقي في الكون بل سيدخل سجن جهنم.)[2] بمعنى أخر يقول

1 - النورسى / اللمعات/ ص ٥٦٠

2 - النورسى/ صيقل الإسلام/ ص٥٠٢

النورسي(إن قبحا يكون سببا لإنتاج أنواع من الجمال أو سببا لإظهارها، يعد ذلك جمالاً. وان انعدام قبح يؤدي إلى إخفاء كثير من الجمال وإلى عدم ظهوره، لا يعد قبحا واحدا، بل أضعافا مضاعفة من القبح.

فمثلا: إن لم يوجد قبح كواحد قياسي، تصبح حقيقة الحسن نوعا واحدا وتختفي مراتبه الكثيرة جدا، ولكن بتداخل القبح منه تظهر مراتبه. إذ كما تظهر درجات الحرارة بتداخل البرودة، ومراتب الضوء بوجود الظلام ذلك الشر الجزئي والضرر الجزئي والمصيبة الجزئية والقبح الجزئي تظهر الخيرات الكلية والمنافع الكلية والنعم الكلية وإضراب الجمال الكلي. بمعنى أن إيجاد القبح ليس قبيحا، بل جميلا، لأن كثيرا من النتائج المتولدة فيه جميلة. نعم إن الكسلان الذي قد يتأذى من المطر، لا يقدح ضرره بالنتائج الخيرة التي جعلت المطر رحمة لا يمكنه أن يبدل الرحمة نقمة.)[1]

أيضا يوجه النورسي نظرنا إلى الحكمة الإلهية التي تكمن وراء الزوال والفناء فيقول(أما الفناء والزوال والموت. فكما أثبتت ببراهين قوية قطعية في المكتوب الرابع والعشرين– فإنها لا تنافي الرحمة العامة والحسن المحيط والخير الشامل. بل هي من مقتضيات هذه الأمور. حتى الشيطان. فلأنه سبب لتحريك النابضين الأساسيين لرقي البشر المعنوي، أي التسابق والمجاهدة، فإن خلق نوع الشيطان خير، ويعد من هذه الجهة جميلا. بل حتى تعذيب الكافر في جهنم، أمر جميل. حيث قد تعدى بكفره على حقوق الكائنات قاطبة، واستهان بمنزلتها الرفيعة وحط من كرامتها.

لنسلم بهذا الجواب العام الذي يخص الشيطان والكافر، ولكن لم يبتلي الغني المستغني الجميل المطلق الرحيم المطلق الخير المطلق، أفراد ضعفاء بالمصائب والشرور والقبائح؟ الجواب: إن جميع أنواع البر والحسن والنعم آتية مباشرة من خزينة رحمة ذلك الجميل المطلق والرحيم المطلق، ويرد من فيض إحسانه الخاص، أما المصائب والشرور فهي نتائج جزئية قليلة فردية من بين كثير من النتائج المترتبة على قوانينه العامة الكلية، قوانين سلطان ربوبيته التي تمثل الإرادات الكلية الجارية تحت اسم نواميس الله وعاداته فتصبح تلك الأمور من المقتضيات الجزئية لجريان تلك القوانين،لذا فلأجل الحفاظ على تلك القوانين ورعايتها والتي هي مبعث المصالح الكلية ومدارها– يخلق– سبحانه تلك النتائج الجزئية ذات الشرور.)[2]

يقول النورسي(ولكن تجاه تلك النتائج الجزئية الأليمة تستغيث وتستنجد الأفراد الذين ابتلوا بالمصائب والذين نزلت بهم البلايا فيمدهم بإمداداته الخاصة الرحمانية ويحسن إليهم باحساناته. الخصوصية الربانية. فيظهر بهذا أنه الفاعل المختار وان كل شأن في كل شيء وثيق الصلة بمشيئته تعالى. وأن قوانينه العامة أيضا تابعة دائما الإرادته واختياره ، وأن ربا رحيما يسمع نداء

---

1 – النورسي الشعاعات/ ص ٣٧

2 – النورسي / الشعاعات / ص ٣٨

الذين يعانون من ضيق تلك القوانين العامة فيغيثهم ويمدهم بإحسانه عليهم. وانه بهذه الاحسانات الخصوصية والتوددات الخصوصية قد فتح أبواب تجلياته الخصوصية، حيث فتح ميدانا لا يحد ولا يقيد لتجليات الأسماء الحسنى غير المقيدة وغير المحدودة، بشواذ النواميس الكلية والقوانين العامة ونتائجها الجزئية ذات الشرور.)[1]

بيد أن الإنسان المفتون بالظاهر والمتشبث بها والذي لا ينظر إلى الأمور والأحداث إلا من خلال أنانيته ومصلحته بالذات، تراه تتوجه أنظاره إلى ظاهر الأمور، وتنحصر فيها، فيحكم عليها بالقبح! وحيث انه يزن كل شيء بحسب نتائجه المتوجهة إليه فحسب تراه يحكم عليه بالشر! علما بأن الغاية من الأشياء وان كانت المتوجهة منها إلى الإنسان واحدة، فالمتوجهة منها إلى أسماء صانعها الجليل تعد بالألوف فمثلا. الأشجار والأعشاب ذات الأشواك التي تدمى يد الإنسان الممتدة إليها يتضايق منها الإنسان ويراها شيئا ضارا لا جدوى منه، بينما هي لتلك الأشجار والأعشاب في منتهى الأهمية حيث تحرسها وتحفظها ممن يريد مسها بسوء.

يبرهن النورسي على هذه الحكمة بالمثل التالى فيقول (إن انقضاض العقاب على العصافير والطيور الضعيفة تلك الطيور الضعيفة وتحفيزها للظهور لا يتحقق إلا إذا أحست بالخطر المحدق بها. وشعرت بقدره الطيور الجارحة على التسلط عليها.ومثلا: إن هطول الثلوج الذي يغمر الأشياء في فصل الشتاء ربما يثير بعض الضيق لدى الإنسان، لأنه يحرمه من لذة الدفء ومن مناظر الخضرة، بينما تختفي في قلب هذا الجليد غايات دافئة جدا ونتائج حلوة يعجز الإنسان عن وصفها.

ثم إن الإنسان من حيث نظره القاصر يحكم على كل شئ بوجهه المتوجه إلى نفسه، لذا يظن أن كثيرا من الأمور التي هي ضمن دائرة الأدب المحضة أنها مجافية لها، خارجة عنها، فالحديث عن عضو تناسل الإنسان- مثلا- مخجل فيما يتبادله من أحاديث مع الآخرين، فهذا الخجل منحصر في وجهه المتوجه للإنسان، إلا أن أوجهه الأخرى، أى من حيث الخلقة، ومن حيث الإتقان، ومن حيث الغايات التي وجد من اجلها، موضع إعجاب وتدبر.. فكل من هذه الأوجه التي فطر عليها إنما هي وجه جميل من أوجه الحكمة، وإذا هي -بهذا المنظار- محض أدب لا يخدش الحديث عنها الذوق والحياء.)[2]

يبرهن على ذلك بقوله(إن القران الكريم- الذي هو منبع الأدب الخالص -يضم بين صوره تعابير تشير إشارات في غاية اللطف والجمال إلى هذه الوجوه الحكيمة والستائر اللطيفة، فيما نراه قبحا في بعض المخلوقات، والآلام والأحزان التي تخلقها بعض الأحداث والوقائع اليومية لا تخلو أعماقها قطعا من أوجه جميلة، وأهداف خيرة، وغايات سامية، وحكم خبيئة، تتوجه بكل ذلك

1 - النورسي / الشعاعات / ص ٣٨

2 - النورسي / الكلمات/ ص ٢٥٠ ، ٢٥١

إلى خالقها الكريم قدر وهدى وإرادة..فالكثير من الأمور التي تبدو– في الظاهر– مشوشة مضطربة– ومختلطة. إن أنعمت النظر إلى مداخلها طالعتك من خلالها– كتابات ربانية مقدسة رائعة، وفي غاية الجمال والانتظام والخير والحكمة.وكل ما سبق يوضح سرا من أسرار الآية الكريمة" أحسن كل شئ خلقه"[1]

يتضح لنا مما سبق أن الجمال نوعان جمال ظاهر وجمال باطن مستتر وراء الأشياء، وفي ذلك حكمة للمولى جل وعلا أيضا إذا نظرنا إلى القبح والحكمة فيه سوف نجد أن وراءه حسن وخير، وليس كما يظن الإنسان ذو النظرة المحدودة إلى الأشياء، فالإنسان ينظر إلى الأشياء ويقدر قيمتها بمقدار خدمتها لنفسه. وفي هذا أشد الظلم لنفسه، لأن كل ما في الوجود خلق وفق حكمة عظيمة، لا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى وضعت في خزائن علمه وحكمته.

الجمال المستتر وراء الفناء والزوال

يوضح لنا النورسي من خلال رسائل النور صورة أخرى من صور الجمال، وحكمة أخرى من الحكم الإلهية التي لا تنتهي. فمرة يكون القبح معبر عن الجمال ومرة أخرى يكون الفناء، وفي هذا يقول النورسي (عندما كنت أتأمل في يوم من أيام الربيع شاهدت أن الموجودات التي تملأ سطح الأرض وتسير قافلة إثر قافلة مظهره مئات الألوف من نماذج الحشر والنشور.. هذه الموجودات ولاسيما المخلوقات الحية منها وبخاصة الأحياء الصغيرة منها، ما إن تظهر حتى تختفي عقبه.. فتتعاقب مناظر الموت والزوال باستمرار وفي فعالية دائمة. وبدت أمامي حزينة أليمة مست أوتار عواطفي. وأثارت رقتي حتى دفعتني إلى البكاء. وكنت كلما شاهدت موت تلك الأحياء الصغيرة اللطيفة اعتصر قلبي ألما وتأففت قائلا: يا حسرتاه.. أواه.. فاستشعر ضراما روحيا منبعثا من الأعماق حتى رأيت الحياة التي تؤول إلى هذه النتيجة عذابا أليما دون الموت.)[2]

(وكذا رأيت في عالم النباتات والحيوانات، أن تلك الأحياء الجميلة جدا والمحبوبة جدا وهي في أتم إتقان وإبداع، ما إن تفتح عينها للحياة في لحظات وتشاهد هذا المهرجان الكوني العظيم إلا وتمحى وتفنى. فكلما شاهدت هذه الحالة تفطر كبدي حزنا وكمدا، وأراد الشكوى باكيا قائلا: لم أتوا إذن إلى هذا العالم ولم يرحلون دون إن يمكثوا فيه؟ فكان قلبي يطرح أسئلة مخيفة إزاء الدهر والمقدرات. إذ مثل هذه المصنوعات اللطيفة تذهب دون جدوى، ولا غاية، ولا نتيجة. وتعدم بسرعة متناهية مع أننا نرى اهتماما عظيما بها ودقة متناهية في صنعها وإتقانا في إبداعها، مع

---

1 السجدة اية ٧

2 النورسي الشعاعات ص ٩

توفير الأجهزة اللازمة لها والرعاية التامة في تربيتها وتنشئتها، والتدبر الكامل لشؤونها وخلقها على أتم صوره. ولكن بعد كل هذا نرى تمزقها وتشتتها وفناءها ومحوها وقذفها في ظلمات العدم.. هذا المنظر الأليم، كلما تأملته صرخت جميع لطائفي المفتونة بأنواع الكمال والمبتلاة بأنماط الجمال، والعاشقة للأشياء النفيسة القيمة: واستغاثت قائلة لم لا ترحم هذه المخلوقات؟ يا لهفتاه! من أين يأتي هذا الفناء والزوال ضمن الدوران والتجوال المحير للعقول ويسلط على هذه الصغار اللطيفة؟ وما إن بدأت الاعتراضات المخيفة تتوجه نحو القدر لما يرى في ظاهر المقدرات الحياتية من أحوال أليمة حزينة، إذا بنور القران والإيمان والتوحيد ولطف الرحمن يسعفني ويعنني؛ وينور تلك الظلمات، ويقلب بكائي ونحيبي وحسراتي إلى سرور وفرح وإلى النطق ب" ما شاء الله، بارك الله"بدلا من التلهف والتحسر وانطلاق الزفرات حتى دفعني إلى القول بحمد الله على نور الإيمان، حيث رأيت بسر التوحيد أن كل مخلوق ولاسيما كل كائن حي له نتائج كثيرة جدا ومنافع شتى.)[1]

ويؤكد النورسي على هذه الحكمة الإلهية بالمثل التالي(إن كل ذي حياة –وليكن هذه الزهرة الزاهية، وهذه الحشرة الحلوياتي– هو قصيدة صغيرة إلهية تحمل من المعاني العميقة والغزيرة بحيث يطالعها ما لا يحد من ذووى الشعور بمتعة كاملة.. وهو معجزة ثمينة قيمة للقدرة الإلهية.. وهو لوحة تعلن عن حكمته تعالى، حيث تعرض إتقان الصانع الجليل في منتهى الجاذبية أمام أنظار من لا يحد من أهل التقدير والاستحسان.

وكذا فان آجل نتيجة لخلق الكائن الحى هى الخطوة بالظهور أمام نظر الفاطر الجليل الذي يريد أن يرى بذاته وجمال صنعته وجمال فطرته وجمال تجليات أسمائه في المرايا الصغيرة. زد على ذلك فان وظيفة سامية لفطرة الكائن الحى هي أداؤه بخمسة وجوه (كما ذكر في المكتوب الرابع والعشرين) مهمة إظهار الربوبية المطلقة، والكمال الإلهى الذي يقتضى هذه الفعالية المطلقة في الكون، ولكني رأيت أن الكائن الحى على الزعم مما له من مثل هذه الفوائد والنتائج فإن يدع روحه في موضعه– إن كان ذا روح. ويترك صورته وهويته في الأذهان وسائر الألواح المحفوظة. ويضع قوانين ماهيته ونوعا من حياته المستقبلية في بذوره وبويضاته.ويودع مزايا الكمال والجمال التي عكسها كالمرآة، يودعها في عالم الغيب ودوائر الأسماء. وبعد كل هذا يدخل تحت ستار الزوال فرحن جزلا بموت ظاهري –يعنى التسريح من الوظائف– وتستتر عن الأنظار الدنيوية وحدها! نعم، هكذا رأيت ماهية الكائن الحى فقلت من الأعماق: "الحمد لله")[2]

ويتضح من هذه الفقرة ان النورسي يرى أن كل شيء فى الوجود له جهة جمال وجلوة من الرحمة الإلهية، وأن القدر يفعل ما يفعل وفق عدالة وحكمة ، في سبيل وظيفة مقدسة عليا. فهو

---

1 – النورسي / الشعاعات / ص١٦، ١٧

2 – النورسي / الشعاعات / ص ١٧ / انظر أيضا ص٢١

يرى أن هناك جمال مستتر وراء الفعل الإلهي وقد أشار النورسي إلى هذا في إحدى الثمار الكلية للركن الإيماني (الإيمان بالملائكة) في المقام الثاني (للكلمة الثانية والعشرين) بما يأتي:

(أن عزرائيل عليه السلام قال مناجيا ربه عز وجل: أن عبادك سوف يشتكون مني ويسخطون علي عند أدائي وظيفة قبض الأرواح فقيل له جوابا: سأجعل الأمراض والمصائب ستائر لوظيفتك لتتوجه شكواهم إلى تلك الأسباب لا إليه ووظيفة عزرائيل نفسها هي الأخرى ستار من تلك الستائر ، وذلك لأن الحكمة والرحمة والجمال والمصلحة الموجودة في الموت قد لا يراها كل أحد، إذ ينظر إلى ظاهر الأمور ويبدأ بالاعتراض والشكوى فلأجل هذه الحكمة –أي لئلا تتوجه الشكاوى الباطلة إلى الرحيم المطلق– فقد أصبح عزرائيل عليه السلام ستارا)[1].

مما سبق يتضح لنا ان الله سبحانه وتعالى هو الجميل الجليل الباقي،وان وجود الأشياء وفناءها في الكون يعلن عن طلاقة القدرة الإلهية، فلا تحزن على زوال الجميلات اللاتي هن مرايا للأسماء الجميلات لبقاء الأسماء بجمالها بعد زوال المرايا.

نأتي بعد ذلك إلى صورة أخرى من صور الجمال الإلهي ألا وهي التطهير أو التنظيف الكوني.

التطهير الكوني والجمال الإلهي

من البديهي ان صاحب كل صنعة يحافظ على جمال صنعته، والمحافظة تأتي عن طريق التنظيف والتطهير المستمر لهذه الصنعة حتى تبقى في أنقى وأبهى صورة ممكنة، فما بالك بالمبدع الجليل، صاحب كل حسن وجمال، وما صنعته إلا كنوز وجواهر منتشرة في أرجاء الكون. فلأجل هذا يقول النورسي(لقد تراءى لي هذا الكون وهذه الكرة الأرضية كمعمل عظيم دائب الحركة، وشبيهة بفندق واسع، أو دار ضيافة تملأ وتخلى بلا انقطاع علما بأن دار ضيافة بهذه السعة وبهذه الكثرة من الغادين والرائحين تمتلئ بالنفايات والأنقاض. ويصاب كل شيء بالتلوث، وتضيق فيها أسباب الحياة. فإن لم تعمل يد التنظيف والتنسيق فيها عملا دائما أدت تلك الأوساخ إلى اختناق الإنسان واستحالة عيشه... بيد إننا لانكاد نرى في معمل الكون العظيم هذا، وفي دار ضيافة الكرة الأرضية هذه أثر للنفايات، كما انه لا توجد في أية زاوية من زواياها مادة غير نافعة، أو غير ضرورية، أو ألقيت عبثا، حتى إن ظهرت مادة كهذه سرعان ما ترمى من مكائن تحويل بمجرد ظهورها، تحيلها إلى مادة نظيفة فهذا الأمر الدائب يدلنا على : أن الذي يراقب هذا المعمل إنما يراقبه بكل عناية وإتقان، وأن مالكه يأمر بتنظيفه وتنسيقه وتزينه على الدوام حتى لا يرى فيه –رغم ضخامته– أثرا للقاذورات والنفايات التي تكون متناسبة مع كبر

---

1 - النورسي / الشعاعات ـ ٢٢٣

المعمل وضخامته.فالمراعاة بالتطهير إذن مستمرة، والعناية بالتنظيف دائمة ومتناسبة مع ضخامة المعمل وسعته. لأن الإنسان الفرد إن لم يستحم ولم يقم بتنظيف غرفته خلال شهر. لضاقت عليه الحياة، فكيف بنظافة قصر العالم العظيم؟ [1]

يرى النورسي ان (الأوامر الإلهية المقدسة الخاصة بالتطهير والتنظيف لاتصدر للحيوانات البحرية الكبيرة المفترسة، المؤدية وظيفة التنظيف والصقور البرية الجارحة وحدها، بل يستمع لها أيضا أنواع الديدان والنمل التى تجمع الجنائز. وتقوم بمهمة موظفى الصحة العامة. الراعيين لها فى هذا العالم، بل تستمع لهذه الأوامر التنظيفية حتى الكريات الحمراء والبيضاء الجارية فى الدم بمهمة التنظيف والتنقية فى حجرات البدن كما يقوم التنفس بتصفية الدم. بل حتى الأجفان الرقيقة تستمع لها فتطهر العين باستمرار، بل حتى الذباب تستمع لها فيقوم بتنظيف أجنحته دائما. ومثلما يستمع كل ما ذكرناه لتلك الأوامر القدسية بالتنظيف تستمع لها أيضا الرياح الهوج والسحاب الثقال، فتلك تطهر وجه الأرض من النفايات، والأخرى ترش روضتها بالماء الطاهر فتسكن الغبار والتراب، ثم تنسحب بسرعة ونظام حاملة أدواتها ليعود الجمال الساطع إلى وجه السماء صافيا متلألئا.)[2]

ومثلما يستمع كل ما ذكرناه إلى الأوامر الصادرة بالتطهير والتنظيف فإن النجوم، والعناصر والمعادن والنباتات وأشكالها وأنواعها، تستمع لهذه الذرات جميعا ، حتى أنها تراعى النقاوة والصفاء فى دوامات تحولاتها المحيرة للألباب فلا تجتمع فى زاوية دون فائدة، ولا تزدحم فى ركن دون نفع، بل لو تلوثت تنظف فورا وتساق سوقا من لدن قدرة حكيمة إلى أخر اطهر الأوضاع وأنظفها وأسطعها وأصفاها، وأخذ أجمل الصور وأنقاها وألطفها.[3]

وفى ضوء هذا يمكن القول ان الطهر والنقاء والصفاء والبهاء المشاهد فى قصر العالم البديع هذا ما هو إلا نابع من تنظيف حكيم مستمر، ومن تطهير دقيق ودائم.وهكذا فان التطهير هذا الذى هو فعل واحد،هو من وجهة نظر النورسى(يعبر عن حقيقة واحدة هى تجل أعظم من تجليات اسم (القدوس) الأعظم. ويرى ذلك التجلى الأعظم حتى فى أعظم دوائر الكون وأوسعها. بحيث يبين الوجود الربانى. ويظهر الوحدانية الإلهية مع أسمائها الحسنى ظهورا جليا كالشمس المتميزة. فتبصره العيون النافذة النظر.)[4]

ثم يبين لنا النورسى تجلى اسم (القدوس) على هذا الكون الواسع: وذلك لولا المراقبة المستديمة للنظافة. والعناية المستمرة بالطهر فى إرجاء الفضاء الزاخر بالكواكب والنجوم والتوابع المعروضة للموت والاندثار لكانت أنقاضها المتطايرة فى الفضاء تحطم رؤوسنا ورؤوس الأحياء

---

1 - سعيد النورسى / الاسم الأعظم من كليات رسائل النور / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / ص ١٤ - ١٥

2 - النورسى / اللمعات / ص ٥١٨

3 - المرجع السابق/ ص ٥١٨

4 النورسى / الاسم الأعظم من تجليات رسائل النور / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / ص ٨٧

الأخرى، ولكانت السماء تمطر علينا كتلا هائلة بحجم الجبال وترغمنا على الفرار من هذا الكون الواسع[1].

ولهذا يتضح التطهير الرباني للكون الكبير، ولولا هذا التطهير لحدث اختلال في التوازن الكوني، ولكن نتساءل ماذا فعلت المدنية والتقدم التكنولوجي في الوجود؟ وكيف ساهم الإنسان مساهمة فعالة في إفساد هذا التوازن؟فبسبب تدخل الإنسان غير المحسوب في التوازن الرباني للكون ظهر الفساد وذلك لقوله تعالى (ظهر الفساد في البر والبحر بما كسبت ايدى الناس)[2].فانتشر الفساد في البحر وأصبحت مياه البحر ملوثة وذلك لعوامل كيمياوية وأخرى بيولوجية.

إن التلوث الكيماوى للبحار والمحيطات يعتبر أكثر أهمية من التلوث البكتيرى، وذلك بسبب المطهرات والمنظفات والمبيدات ومخلفات المصانع والسفن التى تحملها إليها مياه الأنهار فتحدث أثارا ضارة على الأحياء المائية والطيور والكائنات النباتية وحيوانات المناطق الساحلية.

إن البترول الذى يلوث الماء ويؤدى ذلك إلى اختناق عدد كبير من الأحياء المائية، ولكن عناية الله الدائمة لهذا الكون بكل ما فيه من بر وبحر وجو نجد أن رب العزة قد خلق حيوانات بحرية صحية بأمر من الله عز وجل، وهى تنظف وجه البحر من كل الأحياء المائية الميتة، ومن كل القاذورات حتى يرجع وجه البحر كالمرآة الساطعة[3].

أما التلوث الهوائى فأصبحنا اليوم نجد كميات هائلة من الطاقة الحرارية التى تنطلق إلى الجو مباشرة من المصانع ومحطات توليد الكهرباء التقليدية والنووية ووسائل النقل وحرائق الغاز الطبيعى فى مناطق البترول بالإضافة إلى كمية المواد الكيماوية الضارة التى ينتج عنها تزايد ثقب الأوزون وارتفاع درجات الحرارة عن معدلاتها وما يترتب عليها من ازدياد حدة الجفاف والرطوبة فى بعض المناطق ويصدق على هذه الآثار قوله (ان الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون)[4].

ثم يظهر لنا النورسى عناية الله الدائمة بنا وذلك عندما يتسمم الهواء نجد أن الأشجار المنتشرة فى أقطار الأرض كأنها جيش منظم يستلم الأمر نفسه فى ان واحد فبمجرد هبوب نسيم رقيق تستلم الأمر من تلك الذرات ويكون الهواء قد قام كخادم أمين نشط فعال على سطح الأرض يخدم صنوف الرحمن الذين يسكنونه وذلك بما ينتج من النباتات والأشجار أوكسجين ينقى الهواء من التلوث ثم يقوم الهواء بوظيفة أخرى وهى تهوية الأنفاس واسترواح النفوس البشرية وذلك بعد تنقية الدم الباعث على الحياة، وإشعال الحرارة الغريزية التى هى وقود الحياة ثم يخرج إلى

---

1 – د. فردوس أبو المعاطي/ القرآن والبيئة/ المؤتمر العالمي الرابع لبديع الزمان النورسي. ص ٧٤٨

2 - سورة الروم آية ٤١

3 د. فردوس أبو المعاطي / القرآن والبيئة / ص ٧٥٠

4 سورة يونس آية ٤٤

الهواء من الفم حاملا جميع الأدعية والصلوات فيصبح الهواء لسانا ذاكرا بعدد ذراته التي لاتعد ولا تحصى جميع تلك الكلمات وتقدمها إلى خالقها العظيم، لذا قال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم (الصلوات لله) باسم جميع تلك الذرات معبرا عن ذلك المعنى الكلي وقدمها إلى الحق سبحانه وتعالى.[1]

كل هذا الجمال الزاهي والحسن الباهر ضمن هذا الانتظام والنظافة والميزان، جعل الكون كله في منتهى الجمال والبهجة يقول النورسي(نعم، ان كل نوع من أنواع الكائنات، بل حتى كل فرد من أفرادها قد نال حسب قابليته حظا من جمال الأسماء الإلهية الحسنى التي لا منتهى لجمالها، حتى دفع حجة الإسلام الإمام الغزالي إلى القول: "ليس في الإمكان أبدع مما كان" أي: ليس في دائرة الإمكان أبدع وأجمل من هذه المكونات. وهكذا فهذا الحسن المحيط الجاذب وهذه النظافة العامة الخارقة: وهذا الميزان الحساس المهيمن. وهذا الانتظام والانسجام المعجز المحيط بكل شيء، حجة قاطعة على الوحدانية وعلامة واضحة على التوحيد.)[2]

ويتضح مما سبق ان لله في خلقه أمورا، وحكمة وصنعة وراءها إتقان وإبداع، وحكمة الله في أن تبقى هذه الصنعة في أجمل وانقى وأبهى صورة، ذلك ان الله سبحانه وتعالى محب لصنعته. فهو يريد لهذه الصنعة المتقنة أن تبقى نقية طاهرة بصفة مستمرة. ومن هذا المنطلق اقترن الحب بالجمال.

اقتران الحب بالجمال

اقترن الحب الإلهي بالجمال الإلهي عند النورسي واتضح ذلك في قوله(إن وجود عشق الهي شديد ومحبة ربانية قوية لدى من لا يحصيهم العد من بني الإنسان ولا سيما في طبقته العليا. على الرغم من اختلاف مسالكهم، يشير بالبداهة- إلى جمال لا مثيل له بل يشهد له شهادة قاطعة. نعم! إن مثل هذا العشق يصوب نظره إلى مثل هذا الجمال ويقتضيه، وان مثل هذه المحبة تتطلب مثل هذا الحسن. بل إن ما في جميع الموجودات من حمد وثناء عام سواء بلسان الحال أو المقال، إنما يتوجه إلى ذلك الحسن الأزلي ويصعد إليه.)[3]

يقول الإمام ابن القيم- رحمه الله- عن منزلة محبة الله: " هي المنزلة التي فيها تنافس المتنافسون، واليها شخص العاملون، والى علمها شمر السابقون، وعليها تفاني المحبون، وبروح نسيمها تروح العابدون، هي قوت القلوب. وغذاء الأرواح، وقرة العيون، وهي الحياة التي من

---

1 - د. فردوس أبو المعاطي / القران والبينة / ص ٧٥٥

2 - الشعاعات/ ص ٣٦

3 - النورسي / الشعاعات / ص ٩٣

حرمها، فهو من جملة الأموات، والنور الذى من فقده فهو فى بحار الظلمات، والشقاء الذى من عدمه حلت بقلبه جميع الأسقام، واللذة التى لم يظفر بها فعيشه كله هموم وآلام.[1]

إذن فمحبة الله هى غاية المحبين،وأمل الطامعين فى عفوه ورضوانه، يقول النورسى(إن جميع الإنجذابات والأشواق والجاذبات والجواذب الموجودة فى الكون كله والحقائق الجذابة إنما هى إشارات إلى حقيقة أبدية أزلية، وإن دوران الأجرام العلوية والسفلية وحركاتها التى تؤديها كالمريد المولوى العاشق الذى ينهض للسماع، إنما هو مقابلة ذات عشق فى أداء الوظيفة تجاه الظهور المهيمن للجمال المقدس لتلك الحقيقة الجاذبة: كما هو لدى بعض العاشقين أمثال شمس التبريزى[2]

إذن ما دام رب العالمين له جمال مطلق وكمال مطلق- بشهادة آثاره ومصنوعاته- ومادام الجمال والكمال محبوبان لذاتيتهما، فمالك ذلك الجمال والكمال له محبة بلا نهاية لجماله وكماله، وتلك المحبة تظهر بوجوه عدة وأنماط كثيرة فى المصنوعات؛ فيولى سبحانه مصنوعاته حبه لما يرى فيها من أثر جماله وكماله، وبما أن أحب المصنوعات وأسماها لديه ذوو الحياة.. وأحب ذوى الحياة واسماها ذوو الشعور.. وأحب ذوى الشعور- باعتبار جامعية الاستعدادات- هو ضمن الإنسان.. فأحب إنسان إذن هو ذلك الفرد الذى انكشفت استعدادته انكشافا تاما فاظهر إظهارا كاملا نماذج كمالاته سبحانه المنتشرة فى المصنوعات المتجلية فيها)[3].

وهكذا ،(فصانع الموجودات لأجل مشاهدة جميع أنواع تجلى المحبة المبثوثة فى جميع الموجودات في نقطة، في مرآة.. لأجل إظهار جميع أنواع جماله -بسر الأحدية- اصطفى من هو ثمرة منورة من شجرة الخلق، ومن قلبه فى حكم نواة قادرة على استيعاب حقائق تلك الشجرة الأساسية: اصطفاه بمعراج -هو كخيط اتصال نورانى بين النواة والثمرة، أى من المبدأ الأول إلى المنتهى- مظهرا محبوبية ذلك الفرد الفذ امام الكائنات، فرقاه إلى حضوره، وشرفه برؤية جماله، أكرمه بأمره وأناط به وظيفة جعل ما عنده من حكمة قدسية تسرى إلى الآخرين.)[4]

---

1 - للإمام عبد الله بن احمد بن قدامه المقدسى" صاحب المغنى/ المتحابين فى الله/ ص٦/ تحقيق مجدى السيد إبراهيم/ مكتبة القرآن

2 - هو شمس الدين بن على بن ملك داد التبريزى/ الصوفى المتخلص بشمس صاحب جلال الدين الرومى المتوفى سنة ٦٤٥ هـ له ديوان شعره. فارس (هداية العارفين) (٢/ ١٢٣ أو قاموس الأعلام ٤/ ٢٨٧٢) المترجم انظر الشعاعات ص ٩٣

3 - الكلمات / ص ٦٨٥

4 - المرجع السابق / نفس الصفحة

اصطفاء الرسول بالحب ليرى الجمال الإلهي

بما ان الرسول صلى الله عليه وسلم هو أكمل فرد في مصنوعات الله وابرز شخصية في مخلوقاته، فقد اصطفاه المولى جل وعلا، بمعراج حتى يرى عوالم الجمال التي هي اشد روعة وجمالا،يرى كنوز الخالق المخفية ليكون مرآة عاكسة لكل هذا الجمال والإبداع، ولولا الحب ما كان هذا الاصطفاء، لذلك وجد النورسي (إن حكمة المعراج هي من الرفعة والسمو بحيث يعجز الفكر البشري عن إدراكها، وهي من العمق والنور بما يقصر عن تناولها، وهي من الدقة واللطف بما يدق عن أن يراها العقل بمفرده:ولكن على الرغم من عدم القدرة على إدراك حقائق هذه الحكمة واستيعابها فإنه يمكن أن يعرف وجودها ببعض الإشارات كما يأتي:

لأجل إظهار نور وحدته سبحانه وتعالى وتجلي أحاديته في طبقات الموجودات، اصطفى خالق الكائنات ورب العالمين فردا مميزا بمعراج –هو كخيط اتصال نوراني بين منتهى طبقات كثرة الموجودات إلى مبدأ الوحدة– متخذ إياه موضع خطابه باسم جميع المخلوقات: معلما إياه –وبه مقاصده الإلهية باسم ذوي الشعور: ليشهد بنظره جمال صنعته وكمال ربوبيته في مرآة مخلوقاته، ويشهد الآخرين آثار الجمال والكمال.)[1]

وهنا تكمن حكمة المعراج واتضحت في قول النورسي(أن الصانع الجليل، سلطان الأزل والأبد، قد أراد رؤية واراءة جماله المطلق، فبنى قصر العالم هذا في أبدع ما يكون، بحيث ان كل موجود فيه يذكر كمالاته بألسنة كثيرة، ويدل على جماله بإشارات عديدة، حتى إن الكائنات تظهر بكل موجود فيها؛ كم من كنوز معنوية مخفية، ضمن كل اسم من أسماء الله الحسنى، وكم من لطائف مستترة ضمن كل عنوان مقدس!بل ان دلالتها هذه هي من النضوج والجلاء ما يجعل جميع الفنون والعلوم بجميعها دساتير قاصرة على بلوغ ما في كتاب الكون من بدائع الأدلة منذ زمن ادم عليه السلام، علما أن ذلك الكتاب لم يفصح بعد عن عشر معشار ما يعبر عنه من معاني الأسماء والكمالات الإلهية.

وهكذا فالصانع ذو الجلال والجمال والكمال الذي شيد هذا القصر البديع معرضا لرؤية جماله وكماله المعنوي واراءته تقتضي حكمته، أن يعلم أحد ذوي الشعور في الغرض معاني آيات ذلك القصر، لئلا تبقى معانيه عبثا لأنفع لهم فيها.. وأن يرقيه إلى العوالم العلوية التي هي منابع ما في ذلك القصر من أعاجيب، ومخازن ما فيه من محاصيل.. وأن يرفعه إلى درجه عالية هي فوق جميع مخلوقاته ويشرفه بقرب حضوره، ويسيره في عوالم الآخرة، مكلفا إياه بوظائف ومهمات، ليكون معلما لعموم عباده.. داعيا إياهم غلى سلطان ربوبيته.. مبلغا إياهم بوظائف مرضيات

---

1 - الكلمات / ص٦٨٤، ٦٨٥

ألوهيته.. مفسرا لهم آياته التكوينية في القصر.. وأمثالها من الوظائف الأخرى التي يبين بها سبحانه وتعالى للعالمين أجمل فضل هذا المختار وعظمة منزلته بما قلده من أوسمة المعجزات. ويعلمهم- بالقرآن الكريم- انه المبلغ الصادق والترجمان الأمين.)[1]

ومن هذا يتضح أن دليل المحبة الصادقة من قبل المولى عز وعلا والذى اختص بهذا الرقى وهذه الرفعة رسول كريم صلى الله عليه وسلم تكاملت فيه كل الصفات الجميلة، والخصال النبيلة، والرحمة المهداة للخلق أجمعين، فلقد هيأه الله سبحانه وتعالى لهذا الارتقاء أحسن تهيئة ليشهده بنفسه على جميل صنائعه وخبايا كنوزه، وليعلم الناس مما علمه الله ليكون الرسول صلى الله عليه وسلم مرآة لآثار الصانع الجليل إلى جمال أفعاله البديعة.

وعلى هذا أراد النورسي ان يبين لنا ان المحبة الصادقة، هي مفتاح العلو والترقي إلى الخالق. والمحبة الصادقة لا تكون إلا بفناء العبد قلبا وقالبا في الذات الإلهية، حتى ينعم العبد بالحسن والجمال الإلهي.وهذا ما سنجده واضحا في قول النورسي(فما دام الله جمال في كمال لا نهاية له، وكذا كمال في جمال لانهاية له. يحب كل منهما غاية الحب ومنتهاه، وهما يستحقان المحبة والعشق، فلابد أنهما يريدان الظهور في مرايا، ويريدان شهود لمعاتهما وتجلياتهما - حسب قابلية المرايا- واشهادهما الآخرين.)[2]

(فمحبتك للأشياء الجميلة والأمور الطيبة - لما كانت محبة في سبيل الله، في سبيل معرفة صانعها الجليل بحيث يجعلك تقول ما أجمل خلقه! فان هذه المحبة في حد ذاتها تفكر ذو لذة ومتعة. فضلا عن أنها تفتح السبيل أمام أذواق حب الجمال والشوق إلى الحسن لتتطلع إلى مراتب وأذواق أسمى وأرفع. وتريه هناك كنوز تلك الخزائن النفيسة فيتملاها المرء في نشوة سامية عالية. ذلك لأن هذه المحبة تفتح أفاقا أمام القلب ليحول نظره من آثار الصانع الجليل إلى جمال أفعاله البديعة. ومن جمال الأفعال إلى جمال أسمائه الحسنى، ومن جمال الأسماء الحسنى إلى جمال صفاته الجليلة. ومن جمال صفاته الجليلة إلى جمال ذاته المقدسة. فهذه المحبة وبهذا السبيل إنما هي عبادة لذيذة وتفكر رفيع ممتع في الوقت نفسه.)[3]

إذن المعرفة هي التي تؤدى إلى الحب، فمن عرف الله أحبه. ومن أحب الله أطاعه. ومن أطاع الله أكرمه. ومن أكرمه الله اسكنه في جواره. ومن اسكنه في جواره فطوبى له.[4]

وهذا ما عبر عنه النورسي حين قال (إن أرق الناس طبعا، وألطفهم شعورا. وأنورهم قلبا. وهم الأولياء الصالحون، من أهل الكشف والشهود. قد أعلنوا متفقين. على أنهم قد تبددت ظلمات نفوسهم. بإشراق أنوار تجليات ذى الجلال. وتودده إليهم

---

1 الكلمات ص٦٧.

2 المرجع السابق ص٥٣٠.

3 الكلمات ص٢٧٣

4 عبد الله [illegible]

وهكذا فالجمال الذى يشع من وجه الكون.. والعشق الذى يخفق به قلبه.. والانجذاب الذى يمتلئ به صدره.. والكشف والشهود الذى تبصره عينه.. والروعة والإبداع فى مجموع الكون كله.. بفتح نافذة لطيفة جدا، ونورانية ساطعة، أمام العقول والقلوب اليقظة، يتجلى منها ذلك الجميل ذو الجلال، الذى له الأسماء الحسنى، وذلك المحبوب الباقى، والمعبود الأزلى.)[1]

إذن المخلوقات فى شوق دائم إلى الجمال الإلهى فهى تملك استعداد غير محدود للمحبة والإحسان وهذا يتجلى بوضوح فى النفس الإنسانية.

شوق الإنسان الدائم إلى الجمال الازلى

لقد جبل هذا الإنسان على محبة غير متناهية لخالق الكون، وذلك لأن الفطرة البشرية تكن حبا للجمال، وودا للكمال، وافتتانا بالإحسان، وتتزايد تلك المحبة بحسب درجات الجمال والكمال والإحسان حتى تصل إلى أقصى درجات العشق ومنتهاه.

وفى هذا يقول النورسى(نعم ان فى القلب الصغير لهذا الإنسان الصغير يستقر عشق بكبر الكون. إذ أن نقل محتويات ما فى مكتبة كبيرة من كتب وخزنها فى القوة الحافظة للقلب– وهى بحجم حبة عدس– بين أن قلب الإنسان يمكنه أن يضم الكون ويستطيع أن يحمل حبا بقدر الكون. إذن فما دامت النظرة البشرية تملك استعداد غير محدود للمحبة تجاه الإحسان والجمال والكمال.. وان لخالق الكون جمالا مقدسا غير متناه، ثبوته بداهة بآثاره الظاهرة فى الكائنات.. وأن له إحسانا غير محدود ثابت الوجود يقينا، يمكن لمسه ومشاهدته ضمن أنعمه وآلائه الظاهرة فى جميع أنواع الأحياء.. فلابد أنه سبحانه يطلب محبة لأحد لها من الإنسان الذى هو أجمع ذوى الشعور صفة، وأكثرهم حاجة، وأعظمهم تفكرا، وأشدهم شوقا إليه.)[2]

(نعم كما أن كل إنسان يملك استعداد غير محدود من المحبة تجاه ذلك الخالق ذى الجلال، كذلك الخالق سبحانه هو أهل ليكون محبوبا، لأجل جماله وكماله وإحسانه أكثر من أى أحد كان، حتى إن ما فى قلب الإنسان المؤمن من أنواع المحبة ودرجاتها للذين يرتبط بهم بعلاقات معينة، ولا سيما ما فى قلبه من حب تجاه حياته وبقائه، وتجاه وجوده ودنياه، وتجاه نفسه والموجودات بأسرها، إنما هى ترشحات من تلك الاستعدادات للمحبة الإلهية. بل حتى أشكال الإحساسات العميقة– عند الإنسان– ما هى إلا تحولات لذلك الاستعداد، وما هى إلا رشحاته التى اتخذت أشكالا مختلفة.)[3]

---

1 – انظر/ خديجة النبراوى/ الحب بين الوهم والحقيقة/ بحث مستقى من كليات رسائل النور/ ص ١٩/ سوزلر للنشر.

2 – اللمعات/ ص٩١

3 – المرجع السابق / ص٩٢

إذن المحبة درجات أعلاها محبة العبد لله سبحانه وتعالى ولكن حب الإنسان لأخيه الإنسان هي محبة لله أيضا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم(إن الله تعالى يقول يوم القيامة: أين المتحابون بجلالي؟ اليوم أظلهم في ظلي يوم لا ظل إلا ظلي)[1]

يقول النورسي(من المعلوم ان الإنسان مثلما يتلذذ بسعادته الذاتية فهو يتلذذ أيضا بسعادة الذين يرتبط بهم بعلاقة ومحبة ومثلما يحب من ينقذه من البلاء، فهو يحب من ينجي محبته من المصائب أيضا.وهكذا فإذا ما فكر الإنسان وروحه مفعمة بالامتنان لله، في إحسان واحد فقط مما لا يعد ولا يحصى من الاحسانات العظيمة التي قد غمر بها الله سبحانه وتعالى الإنسان وشمله بها، فانه سيفكر على النحو التالي:

إن خالقي الذي أنقذني من ظلمات العدم الأبدية. ومنحني منحة الخلق والوجود ووهب لي دنيا جميلة ستمتد إلى حين يحين أجلي. فينقذني كذلك من ظلمات العدم الأبدي والفناء السرمدي. وسيهب لي- من فضل إحسانه- عالما أبديا باهرا زاهرا في عالم البقاء في الآخرة وسينعم سبحانه بحواس ومشاعر ظاهرة وباطنة لتستمتع وتتلذذ في تنقلها بين أنواع ملذات ذلك العالم الجميل الطاهر.

إذن لو كان لي قلب بسعة الكون لاقتضى أن يملأ حبا وعشقا تجاه ذلك الإحسان الإلهي، وأنا مشتاق لله. ولكن رغم انني لست على مستوى تلك المحبة فعلا. إلا انني أهل لها بالاستعداد والأيمان. وبالنية والقبول، وبالتقدير، والاشتياق وبالالتزام والإرادة.)[2]

وعلى هذا فإن استعداد الإنسان الدائم للحب هو صورة من صور ارتقاء النفس الإنسانية وسموها وقربها الشديد من المولى عز وجل حدث بفعل الفناء. فناء النفس شوقا وعشقا لله، لذلك فقد وعد الله سبحانه وتعالى هؤلاء المحبين برؤيته نوره وجماله يوم القيامة والتمتع بجمال وبهاء الحضرة الإلهية.

رؤية الجمال الإلهي يوم القيامة

ان نتيجة الإيمان بالله ومحبة العبد الصادقة لله تعالى. هي رؤية نور وجهه الكريم. وجماله المقدس وكماله المنزه يوم القيامة. كما هو ثابت في القرآن الكريم وذلك لقوله تعالى(وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناضرة) [3]

---

1 - رواه مسلم ٢٥٦٦
2 - اللمعات / ص ٩٢
3 - سورة القيامة آية ٢٣

وكما هي ثابتة بالحديث الصحيح[1]. هذه الرؤية التي تساوى ساعة منها آلف سنة من نعيم الجنة.[2]

ذلك النعيم الذى ساعة منه تفوق ألف ألف سنة من حياة الدنيا الهنيئة، كما هو ثابت لدى أهل العلم والكشف بالاتفاق.[3]

يقول الغزالي(إن لذة العارف في الدنيا مطالعة جمال الحضرة الربوبية أعظم من كل لذة يتصور أن يكون في الدنيا سواها وذلك لأن اللذة على قدر الشهوة وقوة الشهوة على قدر الملائمة والموافقة مع المشتهى وكما ان أوفق الأشياء للأبدان الأغذية فأوفق الأشياء للقلوب المعرفة، فالمعرفة غذاء القلب واعنى بالقلب الروح الرباني. والمعرفة أوفق الأشياء لهذه الروح لأن أوفق لكل شئ خاصية، وكلما كان المعلوم أشرف كان العلم ألذ ولا أشرف من الله تعالى ولا أجل منه، فمعرفته ومعرفة صفاته ذاته وعجائب ملكه وملكوته ألذ الأشياء وأن عظمت لذتها فلا نسبة لها إلى لذة النظر إلى وجه الله الكريم في الدار الآخرة)[4].

كذلك يرى الغزالي (أن كل محبوب يشتاق إلى الله في غيبته لا محالة، فإما الحاصل الحاضر فلا يشتاق إليه، فان الشوق طلب وتشوق إلى أمر، ولكن الشوق لا يتصور إلا إلى شئ أدرك من وجه ولم يدرك من وجه. وأما ما يدرك أصلا فلا يشتاق إليه، فان من لم ير شخصا ولم يسمع وصفه، لا يتصور أن يشتاق إليه. وما أدراك بكماله لا يشتاق إليه، وكمال الإدراك بالرؤية، فمن كان في مشاهدة محبوبه مداوما للنظر إليه لا يتصور أن يكون له شوق.)[5]

ويقول الغزالي (ان الوجهين جميعا استكمال الوضوح ونهاية المعرفة) متصوران في حق الله تعالى بل هما لازمان بالضرورة لكل العارفين، فان ما أتضح للعارفين من الأمور الإلهية وإن كان في غاية الوضوح فكان من وراء ستر رقيق ويكون مشوبا بشوائب التخيلات ويضاف إليها شواغل الدنيا، وكمال الوضوح بالمشاهدة وتمام إشراق التجلي ولا يكون ذلك إلا في الآخرة، إذ نهايته ان

---

1 – فقد ورد في الحديث الشريف"... قال: فيكشف الله تبارك وتعالى الحجب، ويتجلى لهم فيغشاهم من نوره شئ لولا انه قضى عليهم أن لا يحترقوا لاحترقوا مما غشيهم من نوره. قال: ثم يقال لهم: ارجعوا إلى منازلكم قال: فيرجعون وقد خفوا على أزواجهم وخفين عليهم مما غشيهم من نوره تبارك وتعالى. فإذا صاروا إلى منازلهم تراد النور وأمكن حتى يرجعوا إلى صورهم التي كانوا عليها. قال فتقول لهم أزواجهم لقد خرجتم من عندنا على صورة ورجعتم على غيرها؟ فيقولون: ذلك بان الله تبارك وتعالى تجلى لنا فنظرنا فيه فأخفينا عليكم.) (رواه البزار– انظر الترغيب والترهيب للحافظ المنذري– ٥٦٦/٤)

2 – عن أبي هريرة رضي الله عنه ان ناسا قالوا: يا رسول الله هل نرى ربنا يوم القيامة؟ فقال رسول الله عليه الصلاة والسلام: هل تضارون في رؤية القمر ليلة البدر؟ قالوا لا يا رسول الله، قال هل تضارون في الشمس ليس دونها سحاب؟ قالوا لا، قال فإنكم ترونه كذا. رواه البخاري ومسلم. انظر الكلمات / ص ٧٧٩

3 – انظر الكلمات / ص٧٧٩

4 – الإمام أبي حامد الغزالي/ كتاب الأربعين في أصول الدين/ ص ٢٩٩/ مطبعة كردستان العلمية/ ١٣٢٨هـ

5 – المرجع السابق / نفس الصفحة

ينكشف للعبد في الآخرة من جلال الله تعالى وصفاته وحكمته وأفعاله ما هو معلوم لله تعالى وهو محال لان ذلك لا نهاية له.[1]

أذن فرؤية الله واجبة سمعا، يراه المؤمنون في الآخرة ولا يرونه في الدنيا أما الكفار فمحرمون من رؤيته في الآخرة لقوله تعالى (كلا إنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون)[2]

والدليل على وجوبها سمعا قوله تعالى (للذين أحسنوا الحسنى وزيادة).[3]

والنظر المقرون بحرف (إلى) يدل على الرؤية ولا يدل على الانتظار –اى انتظار ثواب الله– كما ترى المعتزلة.[4]

أذن فرؤية الله يوم القيامة هي اعلى درجات الجمال والمحبة. فالإنسان المؤمن في تشوق دائم إلى رؤية الله عز وجل، والرؤية لا تكون إلا للمؤمن الحق الذى وصل قلبه ووجدانه إلى أعلى درجات الوجد والشفافية والتفاني في حب الذات الإلهية، وذلك من خلال الأعمال والأفعال، فهؤلاء سوف يتمتعون برؤية وجهه الكريم عز وجل والتمتع بجمال الحضرة الإلهية، وهذا أعلى درجات الجمال والجلال.[5]

ويمكنك قياس مدى الشوق واللهفة التى تنطوى عليها فطرة الإنسان لرؤية ذلك الجمال المقدس والكمال المنزه، ومدى ما فيها من رغبة جياشة وتوق شديد والتياع لشهودهم بالمثال الأتى:كما أورده النورسي (كل إنسان يشعر في وجدانه بلهفة شديدة لرؤية سيدنا سليمان عليه السلام الذى أوتى الكمال ويشعر بشوق عظيم نحو رؤية سيدنا يوسف عليه السلام الذى أوتى شطر الجمال فيا ترى كم يكون مدى الشوق واللهفة لدى الإنسان لرؤية جمال مقدس وكمال منزه الذى من تجليات ذلك الجمال والكمال، الجنة الخالدة بجميع محاسنها ونعيمها وكمالاتها التى تفوق بما لا يحد من المرات جميع محاسن الدنيا وكمالاتها).[6]

اللهم ارزقنا في الدنيا حبك وحب ما يقربنا إليك، والاستقامة كما أمرت، وفي الآخرة رحمتك ورؤيتك.

---

1 - المرجع السابق / ص٦٦

2 - سورة المطففين/ أية ١٥

3 - سورة يونس/ أية ٢٦

4 - القاضي عبد الجبار/ المغنى ج٤ / ص ١٧٦/ القاهرة سنة ١٩٦٥

5 - الغزالي / القصور العوالي من رسائل الإمام الغزالي/ ص ١٤٨، ١٤٩

6 - الكلمات / ص ٧٧٩

الخاتمة

بعد ان أبحرنا في مفهوم الجمال الإلهي لدى النورسي نستخلص مما سبق النتائج التالية:

أولا:

تجلى الجمال الإلهي عند النورسي على الكون كله ففاض الكون بآيات إبداعه وبكمال صنائعه وقد اصطفى الله سبحانه وتعالى رسول كريم لإظهار هذا الجمال ليكون مرآة للربوبية الإلهية بعبوديته الكلية.

ثانيا:

عبر النورسي عن الجمال من خلال منظور قراني، فالقران الكريم في بعثه للإحساس بالجمال في وجدان الإنسان وفكره وخياله، إنما يهدف إلى تحقيق التوازن في النفس البشرية والرقى بها وتهذيب أخلاقها، أذن فهو التزاما أخلاقيا لتحقيق هذا التوازن.

ثالثا:

عبر النورسي عن الكون بأنه قصر فخم شامخ، وان لهذا القصر سلطان عظيم قسمه بشكل بارع إلى منازل ودوائر مزينا كل قسم بمرصعات خزائنه المتنوعة، وجمله بما عملت يداه من ألطف آثار إبداعه وأجملها، ونظمه ونسقه بأدق دقائق فنون علمه وحكمته، فجهزه وحسنه بالآثار المعجزة لخوارق علمه.

رابعا:

وقد جعل هذا السلطان العظيم لهذا القصر معلما مرشدا هاديا لكل الداخلين إلى هذا القصر فانقسم الداخلون إلى فريقين: فريق ذوو عقول نيرة وقلوب صافية ومطمئنة يتأملون في هذا القصر ويسرحون بنظرهم إلى عجائبه ويسمعون كلام المعلم الكبير فيترقون إلى قصر أعظم وارقى لا يكاد يوصف، بما يليق بالملك الجواد، وتلائم هؤلاء الضيوف المتأدبين، والمطيعين المنقادين للأوامر. وفريق فسدت عقولهم وانطفأت جذوة قلوبهم وغلبت عليهم شهوتهم فأساءوا الأدب مع قوانين السلطان العظيم، لذا أخذهم جنوده وساقوهم إلى سجن رهيب لينالوا عقابهم جزاء ما عملوا.

وقد رمز النورسي إلى السلطان العظيم بالله سبحانه وتعالى وإلى المعلم بالرسول صلى الله عليه وسلم ومساعدوه هم الأنبياء عليهم السلام، وتلاميذه هم الأولياء الصالحون، والعلماء الأصفياء أما خدام السلطان العظيم فهو إشارة إلى الملائكة، وأما جميع من دعوا إلى دار ضيافة الدنيا فهم إشارة إلى الإنس والجن وما يخدم الإنسان من حيوانات وأنعام.

خامسا:

تجلى الجمال الإلهي عنده أيضا في مرآة التوحيد، فمن خلال التوحيد تتحقق مزايا الكون وكمالاته، وتدرك الوظائف الراقية للموجودات، وتبرز ما في هذا العالم من مقاصد إلهية.

سادسا:

أيضا أتضح الجمال من خلال رسائل النور في أسمائه الحسنى، فجميع أنواع الجمال المادى نابع من جمال معنوى لمعانيها، ومن حسن معنوى لحقائقها، أما حقائقها فتستفيض من الأسماء الإلهية، وأثبتت رسائل النور أثباتا قاطعا ان جميع أنواع الجمال الموجود في الكون وجميع أنماطه وألوانه إنما هي تجليات وإشارات وإمارات جمال مقدس عن القصور ومجرد عن المادة تتجلى من وراء الغيب بواسطة أسمائه.

سابعا:

رأى النورسي ان هناك حكمة كونية من القبح، فالقبح ليس هدفا في ذاته وإنما هو وحدة قياسية، لتنقلب حقيقة واحدة للجمال إلى حقائق كثيرة، بمعنى ان قبحا يكون سببا لإنتاج أنواع من الجمال أو سببا لإظهارها، وهذا في حد ذاته يعد جمالا، وان انعدام القبح يؤدى إلى إخفاء كثير من الجمال وإلى عدم ظهوره.ومن هنا أكد النورسي من خلال نظريته الجمالية ان كل ما في الوجود خلق وفق حكمة إلهية عظيمة لا يعلمها إلا الخالق سبحانه وتعالى.

ثامنا:

وعن الحكمة المستترة وراء الزوال والفناء والجمال الذى يكمن وراء هذه الحكمة، يقول النورسي أن ظهور الكائنات الكثيرة التى تأتي إلى الكون في أتم إتقان وإبداع ثم تفنى ما هي إلا لوحة تعلن عن حكمته تعالى حيث تعرض إتقان الصانع الجليل في منتهى الجاذبية أمام أنظار من لا يحد من أهل التقدير والاستحسان.

تاسعا:

صورة أخرى من صور الجمال الإلهي عبر عنها النورسي وهو التطهير الكوني النابع من الحب الإلهي لصنعته فحباها بالتطهير المستمر لتظل هذه الصنعة في أجمل وأنقى وأبهى صورة ولولا هذا التطهير لحدث اختلال في التوازن الكوني.

عاشرا:

أيضا تجلى الحب الإلهي وأتضح دليل المحبة الصادقة في اصطفاء الله رسوله الكريم بمعراج- هو كخيط اتصال نوراني بين منتهي طبقات كثرة الموجودات إلى مبدأ الوحدة- ليشهد بنظره جمال صنعته وكمال ربوبيته في مرآة مخلوقاته. ويشهد الآخرين أثار الجمال والكمال.

احد عشر:

وبما ان الإنسان هو حلقة الوصل بين الجمال المعنوى والجمال المادى، فقد جبل على محبة غير متناهية لخالق الكون. فالفطرة البشرية تكن حبا للجمال وودا للكمال وافتتانا بالإحسان

وتتزايد تلك المحبة بحسب درجات الجمـال والكمال والإحسان حتى تصل إلى أقصى درجات العشق ومنتهاه.

فالإنسان كما عبر النورسى يملك استعدادا غير محدود من المحبة تجاه الخالق، وكذلك الخالق سبحانه هو أهل ليكون محبوبًا.

اثنى عشر:

ومن هذه المحبـة الصـادقة والإيمان الصادق يكافـئ المولى الإنسان برؤية جماله وكـماله يوم القيـامة فرؤيتـه تعالى يوم القيامة هى أعلى درجـات الجمال والمحـبة وهذه الرؤية لا تكون إلا لمن وصل قلبه ووجـدانه إلى أعلى درجات الوجد والشـفافية والتـفانى فى حب الذات الإلهية.

وبهذه النتائج نخلص أن «الموضوع الجـمالى» لدى النورسى ـ والذى اتضح من خلال رسائل النور من بدئها إلى منتهـاها ـ يصير حـياة تخفق وأشياء تتحـدث وظواهر تقول وتحكى. فـالجمـال عنده هو حوار مع خـالق العـالم والطبيـعة والكون والإنسـان وهو إذا وسعنا المنظور إبداعية الله فى خلقه، وكلماته التى ما لها من نفاذ

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر

- أبو نصر الفارابي / أراء المدينة الفاضلة/ تحقيق ألبير نصرى نادر/ سنة ١٩٥٩
- الإمام أبو حامد الغزالي / الرسائل الفرائد من تصانيف الغزالي/ مكتبة الجندي/ (د.ت)
- الإمام أبو حامد الغزالي / القصور العوالي من رسائل الإمام الغزالي/ مكتبة القاهرة (د.ت)
- الإمام أبو حامد الغزالي / المقصد الاسنى شرح أسماء الله الحسنى/ مكتبة القاهرة (د.ت)
- بديع الزمان النورسي/ كليات رسائل النور
- الأسم الأعظم / ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر/ القاهرة
- الإعجاز / ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر/ ط٢/ سنة ١٩٩٤ م القاهرة
- الشعاعات/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي سوزلر للنشر / ط٢/ سنة ١٩٩٣م/ القاهرة
- الكلمات/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر/ ط٣/ سنة ٢٠٠٠م/ القاهرة
- اللمعات/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر / ط٢/ سنة ١٩٩٣ م/ القاهرة
- المكتوبات/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر/ ط٣ /سنة ٢٠٠١م / القاهرة
- المثنوى العربي النوري/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر/ ط٢/ سنة ١٩٩٤م القاهرة
- سيرة ذاتية/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي / سوزلر للنشر/ ط٣/ سنة ٢٠٠٠م/ القاهرة
- صيقل الإسلام/ ترجمة إحسان قاسم الصالحي/ سوزلر للنشر/ سنة ١٩٩٩م القاهرة
- القاضي عبد الجبار/ المغنى/ ج٤/ القاهرة سنة ١٩٦٥
- الكندى / الرسائل ج١/ تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريده/ سنة ١٩٥٠
- الإمام فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين بن الحسن الرازى الشافعي/ مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير/ دار الغد العربي (د.ت)

ثانيا المراجع

- أديب إبراهيم الدباغ (دكتور)/ مطارحات في المعرفة الإيمانية عند النورسي/ مركز الكتاب للنشر/ سنة ١٩٩٧
- أميرة حلمي مطر (دكتورة) مقدمة في علم الجمال/ دار الثقافة للنشر/ سنة ١٩٧٦
- خديجة النبراوي / الحب بين الوهم والحقيقة/ بحث مستقى من كليات رسائل النور/ سوزلر للنشر/ القاهرة
- سامي عفيفي حجازي (دكتور) / أضواء على حقيقة التوحيد في فكر الإمام بديع الزمان سعيد النورسي/ حول تجديد الفكر الإسلامي في القرن العشرين/ سنة ١٩٩٦
- فردوس أبو المعاطي (دكتورة) / القران والبيئة/ المؤتمر العالمي الرابع لبديع الزمان سعيد النورسي/ نحو فهم عصري/ تركيا استنبول سنة ١٩٩٨
- فوقية حسين/ (دكتورة) الفلسفة الإسلامية في المشرق والمغرب /شركة إخوان زريق لطباعة الاوفست/ ١٩٨٣
- محسن عبد الحميد/ (دكتور) النورسي متكلم العصر الحديث/ سوزلر للنشر.
- محمد التهامي / النورسي أنوار لا تغيب/ مطبعة المدني/ المؤسسة السعودية بمصر/ سنة ١٩٩٨
- محمد عبد الواحد حجازي / الإحساس بالجمال في ضوء القران الكريم / سلسلة شهرية
- محمود قراعة/ الثقافة الروحية في كتاب إحياء علوم الدين للغزالي/ دار الكتاب العربي بمصر/ ط٢/ سنة ١٩٤٧
- مصطفى عبده (دكتور)/ مدخل إلى فلسفة الجمال/ محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية/ مكتبة مدبولي سنة ١٩٩٩

من صفات الداعية إلى الله
في ضوء الكتاب والسنة

د. محمد ولد سيدي حبيب*

ملخص عن البحث

ذكرت في هذا البحث مقدمة بينت فيها أهمية هذا الموضوع وسبب اختياري له وذكرت فيها منهجي في البحث، ثم عرفت فيها الدعوة لغة واصطلاحاً، ثم ذكرت تمهيداً بينت فيه أهم صفات الداعية، وذكرت بعض النصوص التي تشير إلى ذلك وذكرت حكم الدعوة إلى الله والراجح في ذلك، ثم رتبته على سبعة مطالب:

الأول: الإخلاص في الدعوة إلى الله.

والثاني: في الثبات على الحق والحرص على تبليغه.

والثالث: في الزهد.

والرابع: في النصح.

والخامس: في الصبر وتحمل الأذى من المدعوين.

والسادس: في الأمانة.

والسابع: في سلامة العقيدة.

ثم بينت أن كل صاحب مبدأ يدعو الناس إلى مبدئه وذكرت نصوصاً من القرآن تدل على ذلك.

ثم قسمت الدعاة إلى قسمين دعاة إلى هدى ودعاة إلى ضلالة.

* أستاذ مساعد، بجامعة أم القرى، مكة المكرمة المملكة العربية السعودية.

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أفضل الأنبياء والمرسلين وعلى آله وأصحابه الطاهرين الطيبين، وأزواجه الطاهرات الطيبات صلاة دائمة إلى يوم الدين، وبعد فهذا بحث متواضع أبين فيه إن شاء الله بعض الصفات التي لابد للداعي من الاتصاف بها لأن الصفة تنبئ عن حال الموصوف بها والدعاة إلى الله هم أحوج الناس إلى الكمال البشري لأنهم ورثة الأنبياء، والأنبياء هم دعاة الحق وهم الأسوة الحسنة لنا والقدوة المتبعة .

ولما كان القرآن الكريم والسنة النبوية المصدرين الأساسين للدعوة حيث يقول الله جل في علاه ﴿ **قل إنما أنذركم بالوحي** ﴾[1]، ويقول تعالى : ﴿ **تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً** ﴾[2] ويقول تعالى : ﴿ **وأوحى إلي هذا القرآن لأنذركم به ومن بلغ ...** ﴾[3] وقال تعالى : ﴿ **وما آتكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا ...** ﴾[4] .

لما كان الأمر هكذا كان لزاماً على الداعي أن يتتبع صفات دعوة الرسل في كتاب الله وسنة رسوله ﷺ ويتصف بها ويجعلها منهجاً لحياته في دعوته

---

(١) من الآية ٢٥ من سورة الأنبياء .

(٢) الآية ١ من سورة الفرقان .

(٣) من الآية ٢٠ سورة الأنعام .

(٤) من الآية ٧ من سورة الحشر .

﴿ لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجوا الله واليوم الآخر وذكر الله كثيراً ﴾(٥) .

فمن خلال استقراء دعوة الرسل من زمن نوح عليه السلام إلى زمن نبينا محمد صلوات الله وسلامه عليه يقف الداعي على صبر الرسل على الدعوة ونصحهم للأمم وتوكلهم على الله ، وثباتهم على الحق ، وزهدهم في الدنيا ، والتحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل ، كما يقف على أساليب دعوتهم بالحكمة والموعظة الحسنة إلى غير ذلك من أساليبهم ومناهجهم في دعوتهم . صلوات الله عليهم

أهمية الموضوع :

مما لاشك فيه أن القيام بالدعوة أمر واجب بنص كتاب الله وسنة رسوله ﷺ وإجماع الأمة ، أما الكتاب فقوله تعالى : **﴿ وما كان المؤمنون لينفروا كافة ، فلولا نفر من كل فرقة منهم طائفة ليتفقهوا في الدين ولينذروا قومهم إذا رجعوا إليهم لعلهم يحذرون ﴾**(٦) وقوله تعالى : **﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﴾**(٧) ، أما السنة فقد روى البخاري في صحيحه عن عبد الله بن عمرو أن النبي ﷺ قال : « بلغوا عني ولو آية وحدثوا عن بني إسرائيل ولا حرج »(٨) .

---

(٥) الآية ٢١ من سورة الأحزاب .

(٦) الآية ١٢٢ من سورة التوبة .

(٧) الآية ١٠٤ من سورة آل عمران .

(٨) صحيح البخاري مع الفتح كتاب الأنبياء . باب ما ذكر عن بني إسرائيل ٦ / ٣٨٨ المصدر السابق .

أما الإجماع فإن الأمة الإسلامية مجمعة على وجوب الدعوة إلى الله ومستند الإجماع ما قدمناه من السنة والكتاب وإنما الخلاف عندهم هل هي فرض عين أو فرض كفاية كما سيأتي تفصيله إن شاء الله .

سبب اختياري للموضوع :

أما سبب اختياري لهذا الموضوع بعينه فلشدة الحاجة إلى معرفة بعض صفات الدعاة الذين ينبغي أن تسند إليهم الدعوة إلى الله ليكونوا قدوة لغيرهم فلابد من التعرف على بعض صفاتهم لئلا يلتبس الداعي إلى الله بالداعي إلى الضلال .

منهجي في البحث :

لما كان هذا البحث بحثاً قصيراً مقتطفاً من صفات الدعاة الكثيرة ولا يتحمل الترتيب على الأبواب والفصول رتبته على المطالب :

المطلب الأول ، فالثاني ، فالثالث ، وهلم جرا .

ثانياً : وضحت أماكن الآيات ببيان سورها وأرقامها .

ثالثاً : خرجت الأحاديث وعزوتها لمن خرجها وحكمت على الضعيف منها بالضعف حسب ما ذكره أهل الفن وإذا كان الحديث مختلفاً فيه بينت من ضعفه ومن صححه ومن حسنه ، انظر ص ١٥ هامش ٤٠ و ص ٢٣ هامش ٥٥ و ص ٤١ هامش ١٠٢ .

رابعاً : إذا كان الحديث في الصحيحين أو أحدهما ربما أكتفي بذلك وتارة أخرجه من بعض كتب السنة .

خامساً ربما أذكر أثراً أو حديثاً أخرجه السيوطي في الدر المنثور أو ابن كثير في قسم السيرة من تاريخه أو ابن إسحاق في سيرته للاستشهاد دون الحكم عليه .

سادساً : رتبت المراجع حسب ترتيب الحروف الأبجدية وذكرت تاريخ وفاة كل منهم إلا النزر القليل .

سابعاً : وضعت فهرساً لأهم المواضيع .

(تمهيد)

في بيان فضل أمة محمد ﷺ وسبب ذلك وبيان أهمية صفات دعاتها

إن الله سبحانه وتعالى فضّل هذه الأمة المحمدية على جميع الأمم كما فضل رسولها على جميع الرسل وبين سبحانه وتعالى سبب فضلها فقال : ﴿ **كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله ...** ﴾(٩) .

يقول ابن عطية في تفسيره ، وهذه الخيرية التي فرضها الله لهذه الأمة إنما يأخذ بحظه منها من عمل هذه الشروط من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والإيمان بالله(١٠) . وقال ابن جرير في تفسيره ، وقال آخرون معنى ذلك كنتم خير أمة أخرجت للناس إذ كنتم بهذه الشروط التي وصفهم جل ثناؤه بها فكان تأويل ذلك عندهم كنتم خير أمة تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله(١١) .

وقال مجاهد : كنتم خير أمة أخرجت للناس على الشرائط المذكورة في الآية ... وقيل : إنما صارت أمة محمد ﷺ خير أمة لأن المسلمين فيهم أكثر والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيهم أفشى ... ثم قال : قوله تعالى : ﴿ **تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر** ﴾ مدح لهذه الأمة ما أقاموا ذلك

---

(٩) من الآية ١١٠ من سورة آل عمران .

(١٠) المحرر الوجيز ٣ / ٢٦٦ ، لأبي عبد الحق بن عطية الأندلسي . ط قطرية .

(١١) جامع البيان للطبري ٤ / ٢٩ .

واتصفوا به فإذا تركوا التغيير وتواطؤا على المنكر زال عنهم اسم المدح ولحقهم اسم الذم وكان ذلك سبباً لهلاكهم[١٢] .

فتبين مما تقدم أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر اللذين هما أساس الدعوة إلى الله هما السَّبَبان في تفضيل هذه الأمة على سائر الأمم وأنها إذا تخلت عن ذلك لا مزية لها على الأمم .

وقال بعض المفسرين إن الآية سيقت لبيان فضل أصحاب رسول الله ﷺ كعمار وصهيب وابن مسعود ، وقال ابن عباس هم الذين هاجروا من مكة إلى المدينة وشهدوا بدراً والحديبية . قال القرطبي : وقال عمر بن الخطاب من فعل فعلهم كان مثلهم[١٣] فالآية على كل دلت على أن هذه الأمة إنما فضلت بسبب أمرها بالمعروف ونهيها عن المنكر لأن المعروف اسم جامع لكل ما عرف في الشرع والمنكر اسم جامع لما أنكره الشرع فمن دعا إلى كل معروف شرعاً ونهى عن كل منكر شرعاً فقد استكمل جوامع الشريعة .

﴿ وما آتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا ... ﴾[١٤] .

فكل ما يتعلق بالدعوة إلى الله وإلى تطبيق شريعته والتفقه في الدين داخل تحت الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فإذا قام المسلمون في أي عصر كان وفي أي مكان وفي أي زمان بذلك صلحت أحوالهم واستقام أمرهم .

---

(١٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ٤ / ١٠٩ - ١١٠ .

(١٣) الجامع لأحكام القرآن ٤ / ١٠٩ للقرطبي . ط دار الكتب العلمية - بيروت ، والمحرر الوجيز ٣ / ٢٦٣ لأبي عبد الحق بن عطية الأندلسي .

(١٤) تقدمت .

أما أهمية صفات الدعاة فقد أشار لها القرآن الكريم في غير ما آية منه مثل قوله تعالى : ﴿ الصابرين والصادقين والقانتين والمنفقين والمستغفرين بالأسحار ﴾[١٥] وقوله تعالى : ﴿ التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون بالمعروف والناهون عن المنكر والحافظون لحدود الله وبشر المؤمنين ﴾[١٦] وقوله تعالى : ﴿ إن المسلمين والمسلمات ... ﴾ إلى قوله : ﴿ أعد الله لهم مغفرة وأجراً عظيماً ﴾[١٧] .

(١٥) الآية ١٧ من سورة آل عمران .

(١٦) الآية ١١٢ من سورة التوبة .

(١٧) الآية ٣٥ من سورة الأحزاب .

(تعريف الدعوة والداعي لغة واصطلاحاً)

الدعوة المرة الواحدة من الدعاء واسم الفاعل منها داع تقول : دعاه يدعوه فهو داع له ، وقوله تعالى : ﴿ **وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً** ﴾[18] . معناه : داعياً إلى توحيد الله وما يقرب منه ، وجمع الداعي دعاة كما يجمع على داعون أيضاً كقضاة وقاضون ، والدعاة قوم يدعون إلى بيعة هدى أو ضلالة واحدهم داع ، ورجل داعية إذا كان يدعو الناس إلى بدعة أو دين والهاء فيه للمبالغة والنبي ﷺ داعي الله تعالى والمؤذن داعي الله والنبي ﷺ داعي الأمة إلى توحيد الله وطاعته ، قال تعالى في شأن الجن : ﴿ **ياقومنا أجيبوا داعي الله ...** ﴾[19] ودعوة الحق شهادة أن لا إله إلا الله والدعاء إلى الشيء الحث على قصده[20] .

أما في الاصطلاح فهي قيام من عنده أهلية النصح والتوجيه السديد من المسلمين في كل زمان ومكان بترغيب الناس في الإسلام اعتقاداً ومنهجاً وتحذيرهم من غيره بطرق مخصوصة[21] . وقيل : هي قيام العلماء والمستنيرين في الدين بتعليم الجمهور من العامة ما يبصرهم بأمور دينهم على قدر الطاقة[22] .

---

(18) من الآية 46 من سورة الأحزاب .

(19) من الآية 31 من سورة الأحقاف .

(20) طالع لسان العرب لابن منظور 14 / 258 – 259 ، دار صادر – بيروت ، وتهذيب اللغة لأبي منصور 3 / 120 ، وتاج العروس للزبيدي 10 / 182 .

(21) الدعوة إلى الله خصائصها مقوماتها مناهجها للدكتور أبي المجد السيد نوفل ص 18 .

(22) انظر الدعوة إلى الإسلام للدكتور أبي بكر ذكرى ص 8 ، ط مكتبة دار العروبة – القاهرة .

(حكم الدعوة إلى الله)

مما لا يُرتاب فيه أن الدعوة إلى الله أمر واجب هذا أمر مجمع عليه وإنما الخلاف بين أهل العلم هل هي واجبة وجوباً عينياً أي على كل من هو أهل لها ، أو هي واجبة وجوباً كفائياً إذا قام بها البعض سقط الاثم عن باقي المكلفين كسائر فروض الكفاية ، وسبب اختلافهم هو اختلافهم في تفسير (مِن) من قوله تعالى : ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ... ﴾[٢٣] الآية ، فالجمهور على أن (مِن) للتبعيض وعليه يكون المعنى لتكون منكم طائفة تقوم بهذا الأمر الذي هو الدعوة إلى الله ولستم مطالبين جميعاً بالقيام بالدعوة لكن لو تركتم الأمر بها جميعاً أثمتم .

وقال بعض العلماء إن (مِن) لبيان الجنس والمعنى لتكونوا كلكم كذلك كما أن المعنى على الأول أن الآمرين يجب أن يكونوا علماء وليس كل الناس كذلك ، قال القرطبي : قلت : القول الأول أصح فإنه يدل على أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض على الكفاية وقد عينهم الله تعالى بقوله : ﴿ الذين إن مكنّهم في الأرض أقاموا الصلوٰة ... ﴾[٢٤] وليس كل الناس مكنوا[٢٥] وعلى القول بأن (من) للتبعيض يكون الله أمر هذه الأمة أن يكون منها علماء يفعلون هذه الأمور المذكورة في الآية على وجوهها

(٢٣) الآية ١٠٤ من سورة آل عمران .

(٢٤) من الآية ٣٩ من سورة الحج .

(٢٥) الجامع لأحكام القرآن ٤ / ١٠٦ المصدر السابق .

ويحفظون قوانينها على الكمال ويكون سائر الأمة متبعين لأولئك وكونها لبيان الجنس هو قول الزجاجي وكثير من المفسرين . قال ابن عطية ... قال أهل العلم وفرض الله بهذه الآية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وهو من فروض الكفاية إذا قام به قائم سقط عن الغير وللزوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر شروط ... إلى أن قال : قال ﷺ : « من كان آمراً بالمعروف فليكن أمره ذلك بمعروف »(٢٦) .

وقال ابن العربي في هذه الآية والتي بعدها يعني : كنتم خير أمة أخرجت للناس دليل على أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض كفاية ، ومن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر نصرة الدين بإقامة الحجة على المخالفين ، وقد يكون فرض عين إذا عرف المرء من نفسه صلاحية النظر والاستقلال بالجدل أو عرف منه ذلك(٢٧) اهـ . والظاهر والله أعلم أنها فرض كفاية لكثرة القائلين بذلك ، وكثرة الرواية من المرجحات .

وفي الحديث الصحيح : « من رأى منكم منكراً فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان » وفي رواية : « وليس وراء ذلك حبة خردل من إيمان »(٢٨) .

---

(٢٦) أخرجه البيهقي في شعب الإيمان عن عبد الله بن عمرو وفي الجامع الصغير ٢ / ٥٠٣ ضعيف . وانظر المحرر الوجيز ٣ / ٢٥٥ .

(٢٧) أحكام القرآن لابن العربي ١ / ٢٩٢ . ط دار الجيل – بيروت .

(٢٨) أخرجه مسلم في كتاب الإيمان باب بيان كون النهي عن المنكر من الإيمان ١ / ٦٩ تحقيق فؤاد عبد الباقي ، ط دار الفكر – بيروت ، والنسائي في كتاب الإيمان باب تفاضل أهل الإيمان ٨ / ١١١ ، ط المكتبة العلمية – بيروت .

قال الإمام النووي في شرح هذا الحديث ... وأما قوله ﷺ فليغيره فهو أمر إيجاب بإجماع الأمة وقد تطابق على وجوب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر الكتاب والسنة والإجماع وهو أيضاً من النصيحة التي هي الدين و لم يخالف في ذلك إلا بعض الرافضة ولا يعتد بخلافهم كما قال الإمام أبو المعالي إمام الحرمين لا يكترث بخلافهم في هذا فقد أجمع المسلمون عليه قبل أن ينبغ هؤلاء ... [٢٩] .

بعد أن بينا حكم الدعوة إلى الله وأنه واجب بالكتاب والسنة والإجماع كما ذكره النووي وبينا الخلاف هل هو وجوب عين أو وجوب كفاية وذكرنا أن الجمهور على أنه فرض كفاية وذكرنا حديث مسلم الذي بين الرسول ﷺ فيه مراتب النهي عن المنكر ، بعد هذا كان لزاماً علينا أن نبين بعض الصفات التي ينبغي للداعية إلى الله أن يتصف بها أسوة برسل الله عليهم صلاة الله وسلامه :

المطلب الأول : الإخلاص في العمل لله والتوكل عليه

لقد أمر الله سبحانه وتعالى نبيه محمداً ﷺ بالتوكل عليه وأمْرُهُ أمْرٌ لأمته إذْ أمر القدوة أمْرٌ للرعية فكأن الله يقول له يا محمد بشر وأنذر وتوكل على الحي الذي لا يموت فهو المتكفل بنصرك ثم وصف تعالى نفسه بالصفة التي تقتضي التوكل عليه وذلك في قوله : ﴿ .. **وتوكل على الحي الذي**

(٢٩) شرح الإمام النووي لصحيح مسلم ٢ / ٢٢ ، ط دار الفكر ، بيروت .

لا يموت .. ﴾[30] إذ هذا المعنى يختص بالله تبارك وتعالى دون كل ما في الدنيا مما يقع عليه اسم الحي ، فمن توكل على من يموت عرض نفسه للضياع حينما يموت المتوكَّلُ عليه فلا يجدي التوكل إلا على من لا يموت .

قال الشوكاني وخص صفة الحياة إشارة إلى أن الحي هو الذي يوثق به في المصالح ولا حياة على الدوام إلا لله سبحانه دون الأحياء المنقطعة حياتهم فإنهم إذا ماتوا ضاع من يتوكل عليهم والتوكل اعتماد العبد على الله في كل الأمور[31]، ويقول ابن جرير : وتوكل يا محمد على الذي له الحياة الدائمة التي لا موت معها فثق به في أمر ربك وفوض إليه واستسلم له واصبر على ما نابك فيه[32] .

وقال تعالى : ﴿ **ولله غيب السموات والأرض وإليه يرجع الأمر كله فاعبده وتوكل عليه وما ربك بغافل عما تعملون** ﴾[33] .

ففي الآيتين السابقتين الأمر لرسول الله ﷺ بالتوكل عليه علماً بأن الله تعالى يعلم أن نبيه في غاية التوكل عليه دون من سواه لكن الأمر بذلك أمر بالدوام والاستمرار كما أمره بالاستقامة في قوله : ﴿ **فاستقم كما أمرت...** ﴾[34] .

---

(٣٠) الآية ٥٨ من سورة الفرقان .

(٣١) فتح القدير للشوكاني ٤ / ٨٣ - ٨٤ . مصطفى البابي الحلبي وأولاده .

(٣٢) جامع البيان في تفسير القرآن ٩ / ١٨ .

(٣٣) الآية ١٢١ سورة هود .

(٣٤) من الآية ١١٢ من سورة هود .

وقد أمر الله المؤمنين بالتوكل عليه فقال : ﴿ ... **وعلى الله فليتوكل المؤمنون** ﴾[٣٥] ولاشك أن من جملة المؤمنين الدعاة إلى الله سبحانه وتعالى فترى أن الله أمر نبيه عليه الصلاة والسلام بالتوكل عليه ثم أمر المؤمنين أن يتوكلوا عليه أيضاً وعليه فإنه يلزم الداعية إلى الله أن يتوكل على الله وحده ويتجه إليه ويلجأ فهذا من أسباب نجاحه في دعوته وأخبر الله سبحانه وتعالى عن الأنبياء السابقين أنهم أهل توكل فقال في الحوار الذي وقع بين الرسل وأممهم في سورة إبراهيم الخليل ﴿ **ومالنا ألاّ نتوكل على الله وقد هدانا سبلنا ولنصبرن على ما آذيتمونا وعلى الله فليتوكل المتوكلون** ﴾[٣٦].

المعنى : وما لنا ألا نتوكل على الله فنثق به وبكفايته ودفاعه إياكم عنا وقد هدينا سبلنا يعني بصرنا طريق النجاة من عذابه ولنصبرن على ما آذيتمونا في الله وعلى ما نلقى منكم من المكروه فيه بسبب دعائنا لكم إلى ترك عبادة الأوثان وإخلاص العبادة له وعلى الله فليتوكل من كان واثقاً به من خلقه[٣٧] فدلت الآية على أن الرسل ذوو صبر ولم تكتف بذلك حتى أنبأت عن توكيدهم لذلك بصيغة القسم ﴿ **ولنصبرن على ما آذيتمونا** ﴾ إذ المعنى والله لنصبرن على أذيتكم لنا كما أكدوا ذلك بنون التوكيد الثقيلة وباللام فهذه ثلاثة مؤكدات أكدوا بها صبرهم على الأذية من أقوامهم ، وإليك

(٣٥) من الآية ١٣ من سورة التغابن .

(٣٦) الآية ١٢ من سورة إبراهيم الخليل .

(٣٧) انظر جامع البيان في تفسير القرآن ٧ / ١٣ / ١٢٨ .

نموذجاً من توكل الأنبياء على ربهم ، فهذا نبي الله هود يقول كما حكى القرآن الكريم عنه : ﴿ **قال إني أشهد الله واشهدوا أني بريء مما تشركون من دونه فكيدوني جميعاً ثم لا تنظرون إني توكلت على الله ربي وربكم ما من دابة إلا هو آخذ بناصيتها إن ربي على صراط مستقيم** ﴾[٣٨] . وقال نبي الله نوح : ﴿ **... يا قوم إن كان كبر عليكم مقامي وتذكيري بآيات الله فعلى الله توكلت فأجمعوا أمركم وشركاءكم ثم لا يكن أمركم عليكم غمة ثم اقضوا إليّ ولا تنظرون** ﴾[٣٩] .

وفي الحديث عن عمرو بن العاص قال : قال رسول الله ﷺ : " إن من قلب ابن آدم من كل واد شعبة فمن اتبع قلبه الشعب كلها لم يبال الله بأي واد أهلكه ومن توكل على الله كفاه التشعُّب "[٤٠] .

وفي البخاري من حديث ابن عباس رضي الله عنهما أنه عليه الصلاة والسلام كان إذا قام من الليل قال : " ... اللهم لك أسلمت وبك آمنت

(٣٨) من الآية ٥٤ والآية ٥٥ من سورة هود .

(٣٩) من الآية ٧١ من سورة يونس .

(٤٠) رواه ابن ماجه في كتاب الزهد رقم ٤١٦٦ وفي الزوائد إسناده ضعيف وصالح ابن زريق ليس له إلا هذا الحديث وقال في الميزان حديث منكر ، وقال ابن حجر في التقريب صالح ابن رزيق بتقديم الراء أبو شعيب مجهول من العاشرة . التقريب ١ / ٣٥٩ وقال في التهذيب أيضاً صالح بن رزيق روى له ابن ماجه حديثاً واحداً ولا يعرف له غيره ، التهذيب ٤ / ٣٤١ وقال الألباني ضعيف ، ضعيف سنن ابن ماجه ٣٤٢

وعليك توكلت ... »[٤١] متفق عليه .

المطلب الثاني : الثبات على الحق والحرص على تبليغه

إن المتتبع لدعوة الرسل صلوات الله وسلامه عليهم يعلم ثباتهم على الحق وحرصهم على تبليغ الدعوة لأممهم وبذل النصح لهم والمبالغة في بيان طريق الخير وطريق الشر ليسلكوا الأولى ويتجنبوا الثانية فهذا نبينا محمد ﷺ صبر على أذى قريش وثبت أمام تلك الموجات الجارفة من الأذى والتكذيب وتعذيب من آمن به من ضعاف المسلمين ومع ذلك كان حريصاً على أن يبلغهم دعوة الله إلى الدخول في الإسلام ، ففي الصحيحين من حديث ابن عباس رضي الله عنهما قال لما نزلت ﴿ **وأنذر عشيرتك الأقربين** ﴾ صعد النبي ﷺ على الصفا فجعل ينادي « يا بني فهر يا بني عديّ » لبطون قريش حتى اجتمعوا فجعل الرجل إذا لم يستطع أن يخرج أرسل رسولاً لينظر ما هو فجاء أبو لهب وقريش فقال « أرأيتكم لو أخبرتكم أن خيلاً بالوادي تريد أن تغير عليكم أكنتم مصدقيّ » قالوا نعم ، ما جربنا عليك إلا صدقاً ، قال : « إني نذير لكم بين يدي عذاب شديد » فقال أبو لهب تباً لك أهذا جمعتنا

---

(٤١) صحيح البخاري أول حديث من كتاب التهجُّد باب التهجد بالليل . انظر الفتح ٢ / ٢ ، ط دار إحياء التراث العربي ، وفي الدعوات باب إذا انتبه من الليل . الفتح ١١ / ٩٧ المصدر السابق ، وفي كتاب التوحيد في باب قول الله تعالى : ﴿ وهو الذي خلق السموات والأرض بالحق ﴾ . الفتح ١٣ / ٣١٧ المصدر السابق ، ومسلم في كتاب صلاة المسافرين وقصرها ، باب الدعاء في صلاة الليل وقيامه . صحيح مسلم ١ / ٥٣٢ تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، ط دار الفكر – بيروت .

فنزلت ﴿ تبت يدا أبي لهب وتب ما أغنى عنه ماله وما كسب ﴾ وفي البخاري عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ حين أنزل الله ﴿ وأنذر عشيرتك الأقربين ﴾ قال : « يا معشر قريش - أو كلمة نحوها - اشتروا أنفسكم لا أغني عنكم من الله شيئاً يا بني عبد مناف لا أغني عنكم من الله شيئاً ، يا عباس بن عبد المطلب لا أغني عنك من الله شيئاً ويا صفية عمة رسول الله ﷺ لا أغني عنك من الله شيئاً ويا فاطمة بنت محمد ﷺ سليني ما شئت من مالي لا أغني عنك من الله شيئاً »[٤٢] .

قال الحافظ ابن حجر ما نصه : فإني نذير لكم أي منذر ووقع في حديث قبيصة بن مخارب وزهير بن عمرو عند مسلم وأحمد فجعل ينادي إنما أنا نذير وإنما مثلي ومثلكم كرجل رأى العدو فجعل يهتف يا صباحاه يعني ينذر قومه ، وفي رواية موسى بن وردان عن أبي هريرة عند أحمد قال أنا النذير والساعة الموعد ، وعند الطبري من مرسل قسامة بن زهير قال بلغني أنه

---

(٤٢) أخرجهما البخاري في كتاب الوصايا باب : هل يدخل النساء والولدان في الأقارب . انظر الفتح ٥ / ٢٩٤ المصدر السابق ، وفي كتاب المناقب في باب من انتسب إلى آبائه في الجاهلية والإسلام ، الفتح ٦ / ٤٣٠ المصدر السابق . وفي تفسير سورة الشعراء في باب : وأنذر عشيرتك الأقربين . انظر فتح الباري ٨ / ٤٠٦ المصدر السابق ، ومسلم في كتاب الإيمان في باب قوله تعالى : ﴿ وأنذر عشيرتك الأقربين ﴾ ١ / ١٩٢ المصدر السابق ، وأخرجه الترمذي في التفسير من سننه عند الآية وقال حديث حسن صحيح ٥ / ١٩ ، ط محمد عبد المحسن الكتبي . والنسائي في الوصايا باب إذا أوصى لعشيرته الأقربين ٦ / ٢٤٨ ، ط عباس أحمد الباز .

ﷺ وضع أصابعه في أذنه ورفع صوته وقال يا صباحاه ، ووصله مرة أخرى عن قسامة عن أبي موسى الأشعري ، وأخرجه الترمذي موصولاً أيضاً[٤٣] . قلت الرواية التي عزاها ابن حجر لمسلم هي فيه في كتاب الايمان باب وأنذر عشيرتك الأقربين وما ذكره من وصل الترمذي لرواية قسامة بن زهير الذي أرسلها الطبري في موضع ووصلها في آخر ما ذكره موصول في الترمذي عند تفسير الآية المذكورة . فظهر من مجموع هذه الروايات لهذا الحديث ثباته ﷺ وحرصه على تبليغ الدعوة حيث عم قريشاً كلها وخصَّ ونادى بأعلى صوته وصعد قمة جبل الصفا ليكون ذلك أندى لصوته ثم خصّ قراباته من أعمامه وبني أعمامه أنه نذير لهم بين يدي عذاب شديد ثم انتقل إلى ما هو أخص من ذلك فنادى بضعته فاطمة يا فاطمة سليني من مالي لا أغني عنك من الله شيئاً ثم عمته صفية فصلاة الله وسلامه عليه ما أشد حرصه على تبليغ الدعوة وثباته على الحق .

---

(٤٣) طالع فتح الباري للحافظ ابن حجر كتاب التفسير ٨ ٤٠٧ - ٤٠٨ إحياء التراث الإسلامي .

(صورة أخرى تمثل ثباته ﷺ وحرصه على التبليغ)

في صحيح البخاري في كتاب الشروط في سياق شروط صلح الحديبية في باب الشروط في الجهاد « .... وإن هم أبوا فوالذي نفسي بيده لأقاتلنهم على أمري هذا حتى تنفرد سالفتي ولينفذنّ الله أمره .... »[٤٤] فتراه عليه السلام يقسم بربه ليثبتن على الحق وليحرصن على الدعوة بكل ما في وسعه حتى يأتيه الموت ، فقوله : « حتى تنفرد سالفتي » كناية عن القتل لأن السالفة صفحة العنق[٤٥] . وقال الداودي المراد الموت أي حتى أموت وأبقى منفرداً في القبر ، وقد نبه الحافظ ابن حجر على ما كان عليه ﷺ من القوة والثبات في تنفيذ حكم الله وتبليغ أمره[٤٦] .

وفي سنن الترمذي من حديث أنس بن مالك قال : قال رسول الله ﷺ : لقد أُخِفْت في الله وما يخاف أحد ولقد أوذيت في الله وما يؤذى أحد ولقد أتت علي ثلاثون من بين يوم وليلة ومالي ولبلال طعام إلا ما يواريه إبْط بلال . قال أبو عيسى هذا حديث حسن غريب ، وأخرجه ابن ماجه في مقدمة كتابه رقم ١٥١ وفي إسناده وكيع بن محرز صدوق له أوهام كما في تقريب التهذيب للحافظ ابن حجر ٢ / ٣٣٣ ، ط دار المعرفة[٤٧] .

---

(٤٤) الفتح ٥ / ٢٥١ المصدر السابق .

(٤٥) صحاح الجوهري مادة سلف ٤ . ١٣٧٧ . ط دار العلم للملايين – بيروت .

(٤٦) انظر فتح الباري في باب الشروط في الجهاد ٥ / ٢٥٦ المصدر السابق .

(٤٧) أخرجه الترمذي في أبواب صفة القيامة وقال : هذا حديث حسن غريب . انظر العارضة ٩ / ٢٩١ ، ط دار الوحي المحمدي .

وقال البوصيري في زوائده أخرجه الترمذي وقال حسن صحيح والذي في العارضة حسن غريب كما تقدم، وأخرجه ابنُ كثير في قسم السيرة من تاريخه وعزاه للإمام أحمد والترمذي وقال: قال الترمذي حسن صحيح(٤٨) .

وأخرجه الإمام أحمد في المسند عن أنس إلا أنه قال مالي ولعيالي طعام بدل قول الآخرين مالي ولبلال(٤٩) .

فدلت هذه الأحاديث على ثباته على الحق وعدم زعْزعة خاطره وعدم ملله من دوام التبليغ واستمراره على ذلك بلغ به الجهد والخوف والأذية ما بينته الأحاديث ومع ذلك لم يتغير له موقف هكذا ينبغي أن يكون الداعية إلى الله ثابتاً على الحق حريصاً على تبليغ الدعوة لا يجبُن ولا يخاف إلا الله سبحانه وتعالى أسوةً بسيد الدعاة وسيد البشرية جمعاء .

---

(٤٨) السيرة النبوية لابن كثير ١ / ٤٧٢ . ط دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت .

(٤٩) المسند ٣ / ٥٦٩ ط دار الباز . وإسناده صحيح رجاله رجال الشيخين غير حماد بن سلمة فمن رجال مسلم . انظر الموسوعة الحديثية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩ / ٢٤٤ .

(صورة أخرى)

ذكر ابن إسحاق في سياق محاولة قريش مع أبي طالب أن يُسْلِم لهم رسول الله ﷺ لأنه سب آلهتهم وسفّه أحلامهم ... إلى أن قال له أبو طالب يابن أخي إن قومك جاءوني فقالوا كذا وكذا فـأبْقِ عليّ وعَلى نفسك ولا تحملني من الأمر ما لا أطيق .... فقال له ﷺ : يا عمُّ والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر حتى يظهره الله أو أهلك فيه ما تركته ... اهـ . بواسطة نقل ابن كثير في قسم السيرة من تاريخه(٥٠) .

فيا أيها الداعي إلى الله تأسَّ برسول الله ﷺ إمَامِ الدعاة واقتد به واصبر على ما أصابك واثبت على الحق واحرص على تبليغ الدعوة التي في عنقك حتى تنفرد سالفتك وتلقى ربك .

المطلب الثالث : (الزهد في الدنيا)

مما لا شك فيه أنه يجب على الداعية إلى الله ألاّ يكون همه تحصيلَ الدنيا ولا جمعها ولا الأكل من دعوته بل يلزمه الزهد في الدنيا وطلب الأجر من الله سبحانه وتعالى أسوة بالأنبياء حيث صرحوا جميعاً بأنهم لا يطلبون أجراً أي مالاً مقابل التبليغ ولكنهم يطلبون الأجر من الله فهذا نوح عليه السلام يقول لقومه : ﴿ ويا قوم لا أسئلكم عليه مالاً إن أجري إلا على الله ... ﴾(٥١)

---

(٥٠) سيرة ابن كثير ١ / ٤٧٤ .

(٥١) من الآية ٢٩ من سورة هود .

وهذا نبي الله هود يقول : ﴿ **وما أسئلكم عليه من أجر إن أجري إلا على رب العالمين** ﴾[٥٢] وهذا صالح يقول : ﴿ **وما أسئلكم عليه من أجر إن أجري إلا على رب العالمين** ﴾[٥٣] وقالها لوط عليه السلام إلى أن انتهى الأمر إلى محمد ﷺ فقال : فيما حكى القرآن عنه : ﴿ **قل لا أسئلكم عليه أجرا إلا المودة في القربى ...** ﴾[٥٤] .

فدلت هذه الآيات على زهد الرسل أصحاب الدعوة في الدنيا وأن الهدف الأساسي عندهم هو الأجر من الله وليس مالاً يأخذونه مقابل التبليغ فإن معنى قولهم إن أجري إلا على الله : أي ما أجري إلا على الله ولا أطلب أجراً من سواه فاكتفوا بالأجر الأخروي الذي هو الأجر الحقيقي عن الأجر الدنيوي المنقطع هكذا ينبغي أن يكون الدعاة لأنهم ورثة الأنبياء والأنبياء هكذا كما رأيت .

هذا وليس المراد من الزهد ترك العمل وأن يكون الإنسان كلاً على غيره ويترك الأسباب فهذا مذموم ، أما استعمال الأسباب مع اعتقاد أن الفاعل هو الله وأنه أجرى العادة بحدوث المسببات عند حصول الأسباب فهذا محمود وعليه فكون الزهد محموداً ليس على إطلاقه ، أما أخذ المال على التبليغ إن كان بغير إشتراط فهذا من باب التهادي المطلوب بين المسلمين ومن أسباب المحبة بينهم.

---

(٥٢) الآية ٢٧ من سورة الشعراء .

(٥٣) الآية ١٤٥ من سورة الشعراء .

(٥٤) من الآية ٢١ من سورة الشورى .

(نماذج من السنة)

عن سهل بن سعد الساعدي قال : أتى النبي ﷺ رجل فقال : يا رسول الله دلني على عمل إذا عملته أحبني الله وأحبني الناس ، فقال رسول الله ﷺ : « ازهد في الدنيا يحبك الله وازهد فيما في أيدي الناس يحبك الناس »(٥٥) .

ومهما يكن من شيء فإنه ينبغي للداعي أن يزهد في الدنيا وألا تكون همه الشاغل ، وإنما بدأنا بهذا الحديث وإن كان لم يصح عند الكثير إلا تحسين النووي له وتصحيح الحاكم لمناسبته للآيات التي تقدم حكاية القرآن لها عن الرسل لأنها نصٌّ في الزهد عما في أيدي الناس من المال فكان الحديث

(٥٥) أخرجه ابن ماجه في كتاب الزهد برقم ٤١٠٢ وفي الزوائد في إسناده خالد بن عمرو وهو ضعيف متفق على ضعفه واتهم بالوضع وأورد له العقيلي هذا الحديث وقال : ليس له أصل من حديث الثوري لكن قال النووي : هذا الحديث رواه ابن ماجه وغيره بأسانيد حسنة ، هذا ما نقل عن الزوائد للبوصيري مع ابن ماجه في المصدر السابق الذكر . قلت : لم يذكره الألباني في ضعيف ابن ماجه وقال ابن حجر في التقريب خالد بن عمرو السُّلَفِيُّ بضم المهملة الحمصي ضعيف وكذبه جعفر الفريابي من الحادية عشرة ، التقريب ١ / ٢١٦ وقال في التهذيب وهَّاهُ ابن عدي وكذبه جعفر الفريابي . وذكره ابن حبان في الثقات وقال : ربما أخطأ وقال الدارقطني ضعيف ... ٣ / ٩٤ قلت : قال فيه ابن عدي : " روى أحاديث منكرة عن ثقات الناس وكان يكذب " الكامل ٣ / ٩٠٤ . والحاكم في المستدرك ٤ / ٣١٣ في كتاب الرقاق وقال صحيح الإسناد ولم يخرجاه ، لكن قال الذهبي في التلخيص قلت : خالد وضاع .

المذكور مناسباً ذكرُه بعدها ، وإذا أحبَّ الناسُ الداعيَ كان ذلك أرجى لقبول دعوته وسماعهم لها واستجابتهم لأن المحب لمن يحب مطيع وعليه فالزهد عما في أيدي الناس عامل مهم في جانب الدعوة إلى الله سبحانه وتعالى ينبغي لمن لم يجعله الله سجية فيه أن يحاول اكتسابه لأن الأخلاق الفاضلة تكتسب بالممارسة والاستمرار والعزم الصارم ، وفي السنن من حديث ابن مسعود قال اضطجع النبي ﷺ على حصير فأثر في جلده فقلت بأبي وأمي يا رسول الله لو كنت آذنتنا ففرشنا لك عليه شيئاً يقيك منه فقال رسول الله ﷺ : « ما أنا والدنيا ؟ إنما أنا والدنيا كراكب استظل تحت شجرة ثم راح وتركها »[٥٦] .

وعن عثمان رضي الله عنه عن النبي ﷺ قال : ليس لابن آدم حق في سوى هذه الخصال : بيت يسكنه وثوب يواري عورته وجلف الخبز والماء ، قال الترمذي حديث صحيح ، وجلف الخبز الذي ليس له إدام[٥٧] .

---

(٥٦) أخرجه ابن ماجه في كتاب الزهد برقم ٤١٠٩ . والترمذي في أبواب الزهد وقال : هذا حديث صحيح ، وأخرجه الإمام أحمد في المسند عن ابن عباس ١ / ٣٠١ وحكمت عليه اللجنة التي حققت المسند برئاسة الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي بالصحة برقم ٢٧٤٤ والحاكم في المستدرك وصححه ٤ / ٣٠٩ - ٣١٠ ووافقه الذهبي بل زاد شرط مسلم وخالفت في ذلك اللجنة المتقدمة حيث قالت : وهذا ذهول منهما فإن هلال بن خباب لم يخرجا له وإنما أخرج له أصحاب السنن ٤ / ٤٧٤ وابن حبان ٨ / ٩٠ - ٩١ برقم ٦٣١٨ .

(٥٧) أخرجه الترمذي في أبواب الزهد وقال : حسن صحيح العارضة ٩ / ٢٠٦ المصدر السابق .

المطلب الرابع : النصح للمدعوين

لابد للداعية إلى الله أن يكون نصوحاً لمن يدعوهم شفيقاً عليهم رحيماً بهم لا يخون ولا يغش ولا يقصر ولا يكتم بل يبذل ما لديه من الحكم والعلم والنصح والترغيب والترهيب والوعظ والزجر كل ذلك بأسلوب لين فهذا هو حال الرسل صلوات الله وسلامه عليهم كانوا في غاية النصح للأمم يبذلون ما في وسعهم هداية أممهم حتى قال الله لنبيه ﴿ **لعلك باخع نفسك ألا يكونوا مؤمنين** ﴾ [الآية ٢ من سورة الشعراء] أي لعلك مهلك نفسك من أجل عدم إيمان قومك .

وقال له : ﴿ **فلعلك باخع نفسك على آثارهم ان لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفاً** ﴾(٥٨) يقول محمد الطاهر بن عاشور عند تفسيره لآية الكهف هذه ... ويجوز أن يكون المعنى تمثيل حال الرسول ﷺ في شدة حرصه على اتباع قومه له وفي غمه من إعراضهم وتمثيل حالهم في النفور والإعراض بحال من فارقه أهله وأحبته فهو يرى آثار ديارهم ويحزن لفراقهم ...(٥٩) وقال أبو السعود عند تفسير آية الشعراء ، لعلك باخع نفسك أي قاتل وأصل البخع أن يبلغ بالذبح النخاع وهو عرق مستبطن الفقار وذلك أقصى حد الذبح ... أي أشفق على نفسك أن تقتلها حسرة على ما فاتك من إسلام قومك ألا يكونوا

---

(٥٨) الآية ٦ من سورة الكهف

(٥٩) التحرير والتنوير ٧ ٥ ٥ ٢

مؤمنين أي لعدم إيمانهم بذلك الكتاب المبين أو خيفة ألا يؤمنوا به[٦٠]. وقال ابن جرير في تفسير آية الشعراء قال: لعلّك من الحرص على إيمانهم مخرج نفسك من جسدك قال ذلك البخْعُ وعزا هذا لقتادة وابن عباس رضي الله عنهما[٦١].

وقال الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السعدي عند آية الشعراء، لعلك باخع نفسك أي مهلكها وشاقا عليها ألا يكونوا مؤمنين فلا تفعل ولا تذهب نفسك عليهم حسرات فإن الهداية بيد الله وقد أديت ما عليك من التبليغ وليس فوق هذا القرآن المبين آية حتى ننزلها ليؤمنوا بها فإنه كاف شاف لمن يريد الهداية[٦٢] اهـ.

فالمتأمل في معنى الآيتين يجده ﷺ في غاية النصح لأمته حيث أشرف على إهلاك نفسه تحسّراً من عدم إيمانهم به وبما جاء به من الدين الذي لا يقبل الله ديناً غيره والذي هو الوسيلة لسعادة الدارين فسبب تحسّره عليه السلام هو فوات هذا الخير الكثير لمن لم يؤمن به من أمته لعلمه أنه لا وسيلة للسعادة الأبدية إلا عن طريق الإيمان به وبما جاء به من عند ربه.

مثال آخر يمثله نصح نبي الله نوح لقومه كما حكى القرآن في سورة الأعراف ﴿ **لقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فقال يقوم اعبدوا الله ما لكم من إله**

---

(٦٠) تفسير أبي السعود ٦ / ٢٣٣ المسمى إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم لمحمد ابن محمد العمادي، ت ٩٥١. ط دار إحياء التراث العربي ٦ / ٢٣٣.

(٦١) جامع البيان جـ ٩ جزء ١٩ / ٣٧ المصدر السابق.

(٦٢) تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ٣ / ٤٥٧

غيره إني أخاف عليكم عذاب يوم عظيم . قال الملأ من قومه إنا لنراك في ضلال مبين ، قال يقوم ليس بي ضلالة ولكني رسول من رب العالمين ، أبلغكم رسالات ربي وأنصح لكم وأعلم من الله ما لا تعلمون ﴾[٦٣] فنوح عليه السلام يُبين لقومه أنه ليس بضال وإنما هو رجل منهم أرسله الله إليهم فهو ينفذ أمر الله بدعوتهم إلى الإيمان والتوحيد فما هو إلا رسول مبلغ وناصح أمين يقدم نصحه خالصاً من شوائب الغايات والخداع فليس يقصد إلا الخير وهو يعلم من الله ما لا يعلمونه من أن عقابه شديد على الكافرين[٦٤] .

مثال ثالث يتمثل في نصح نبي الله هود على نبينا وعليه الصلاة والسلام قال تعالى عنه مبيناً نصحه لأمته لما نسبوه إلى السفه والكذب ، **﴿ قال الملأ الذين كفروا من قومه إنا لنراك في سفاهة وإنا لنظنك من الكاذبين ، قال يا قوم ليس بي سفاهة ولكني رسول من رب العالمين ، أبلغكم رسالات ربي وأنصح لكم وأعلم من الله ما لا تعلمون ﴾**[٦٥] .

قال الزمخشري عند تفسير هذه الآية : ما نصه : وفي إجابة الأنبياء عليهم السلام من نسبهم إلى الضلال والسفاهة بما أجابوهم به من الكلام الصادر عن الحلم والاغضاء وترك المقابلة بما قال لهم مع علمهم بأن خصومهم أضل الناس

---

(٦٣) الآيات ٥٨ - ٦١ من سورة الأعراف

(٦٤) غاية البيان في تفسير القرآن الكريم تفسير مجموعة من العلماء طبع بقطر ٢ ١٠٤ .

(٦٥) الآيات ٦٥ ٦٧ من سورة الأعراف

وأسفههم ، أدبٌ حسن وخلق عظيم ، وحكاية الله عز وجل ذلك تعليم لعباده كيف يخاطبون السفهاء وكيف يغضون عنهم ويُسبلون أذيالهم على ما يكون منهم (ناصح أمين) أي عرفت فيما بينكم بالنصح والأمانة فما حقي أن أتهم ، أو أنا لكم ناصح فيما أدعوكم إليه أمين على ما أقول لكم لا أكذب فيه[٦٦] اهـ .

فيا دعاة العصر تأسّوا بالأنبياء فأنتم ورثتهم فاصبروا وانصحوا وتغاضوا وبلغوا وكونوا أمناء أقوياء في الحق أشداء على الكفار رحماء بالمؤمنين ، وليس المراد بقولي أشداء على الكفار عدم الدعوة بالحكمة لأن للدعوة مواطن ، فتارة تتعين الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة ، وتارة لابد من القسوة كما إذا انتهكت حرمات الله علناً أو حصل سب الله تعالى أو سب نبيه عليه السلام فإن المقام يقتضي القسوة ولا ينافي ذلك الدعوة بالحكمة والله أعلم .

ومما تقدم يبدو أن الداعية يجب أن يكون نصوحاً لله ولرسوله ولكتابه ولأئمة المسلمين وعامتهم كما يشير إلى ذلك الحديث الشريف .

ففي صحيح البخاري من حديث جرير بن عبد الله قال : بايعت رسول الله ﷺ على إقام الصلاة وإيتاء الزكاة والنصح لكل مسلم[٦٧] .

---

(٦٦) الكشاف ٢ / ٦٩ المصدر السابق .

(٦٧) رواه البخاري كتاب الإيمان باب قول النبي ﷺ : الدين النصيحة ١ / ١١٢ المصدر السابق ، ومسلم في كتاب الإيمان بهذا اللفظ عن جرير بباب بيان أن الدين النصيحة ، صحيح مسلم المصدر السابق نفسه ١ / ٧٤ . والترمذي في أبواب البر باب في النصيحة عن أبي هريرة وجرير وحسن حديث أبي هريرة وصحح حديث جرير وحسنه ٣ / ٢١٧ المصدر السابق . والدارمي في الرقائق عن ابن عمر ٢ / ٣١١ ، ط الاعتدال بدمشق .

وفي رواية لمسلم عن تميم الداريّ أن النبي ﷺ قال : الدين النصيحة قلنا لمن ؟ قال لله ولكتابه ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم .

هذا ولقد لخّصَ النووي شرح الخطابي هذا الحديث وقال : إن هذا الحديث عليه مدار الإسلام وليس كما قال بعض العلماء أن عليه مدار ربع الإسلام بل مدار الإسلام كله عليه ثم قال عن الخطابي فقال : النصيحة كلمة جامعة معناها حيازة الحظ للمنصوح له ... وليس في كلام العرب كلمة تستوفى بها العبارة عن معنى هذه الكلمة كما قالوا في الفلاح ليس في كلام العرب كلمة أجمع لخير الدنيا والآخرة منه .... أما النصيحة لله تعالى فمعناها منصرف إلى الإيمان به ونفي الشريك عنه وترك الألحاد في صفاته ووصفه بصفات الكمال والجلال كلها وتنزيهه عن جميع النقائص والقيام بطاعته واجتناب معصيته والحب فيه والبغض فيه إلخ .

وأما النصيحة لرسول الله ﷺ فتصديقه في رسالته والإيمان بجميع ما جاء به وطاعته في أمره ونهيه ونصرته حياً وميتاً ومعاداة من عاداه **وموالاة** من والاه وإعظام حقه وتوقيره وإحياء طريقته وسنته وبث دعوته ونشر شريعته ونفي التهمة عنها إلخ . وأما النصيحة لأئمة المسلمين فمعاونتهم على الحق وطاعتهم فيه وأمرهم به وتنبيههم وتذكيرهم بلطف وإعلامهم بما غفلوا عنه ... إلخ ، وأما نصيحة عامة المسلمين فإرشادهم لمصالحهم في آخرتهم ودنياهم وكف الأذى عنهم فيعلمهم ما يجهلون من دينهم ويعينهم عليه بالقول والفعل ... وأمرهم بالمعروف ونهيهم عن المنكر برفق وإخلاص وتخوفهم بالموعظة الحسنة وترك غشهم وحسدهم وأن يحب لهم ما يحب لنفسه من الخير ويكره

لهم ما يكره لنفسه من المكروه ... إلخ[٦٨] .

وبما ذكرنا عن النووي نقلاً عن الخطابي يتبين أن هذا الحديث الشريف أصل عظيم في الدعوة إلى الله لأن الدعوة عبارة عن النصح للمنصوح فأمره بالمعروف نصح ، ونهيه عن المنكر نصح وإرشادهم في أمر دينهم ودنياهم نصح وتخولهم بالموعظة الحسنة نصح ، وتنشيط هممهم إلى الطاعات نصح ، فلو قيل لو لم يرد في شأن الدعوة إلى الله سوى هذا الحديث لما كان ذلك شططاً وذلك لأن الحديث حصر الدين في النصيحة لأن تعريف طرفي الجملة يدل على الحصر كما هو معلوم في علم البلاغة والنحو فالدين معرفة ، والنصيحة معرفة ، وهل الدعوة قائمة إلا على النصيحة ؟ فهي إما إنذار وتخويف وكلاهما نصيحة أو ترغيب وترهيب وكلاهما نصيحة ، قال تعالى: ﴿ ... **رسلاً مبشرين ومنذرين ...** ﴾[٦٩] وقال تعالى : ﴿ **يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً** ﴾[٧٠] .

المطلب الخامس : الصبر وتحمل الأذى من المدعوين

إن الصبر على الدعوة إلى الله من الأمور المهمة التي لابد للداعي من الاتصاف بها ولهذا أمر الله سيد الدعاة محمداً ﷺ بالصبر على أذى قومه وعدم الاستعجال فقال : ﴿ **فاصبر كما صبر أولوا العزم من الرسل ولا**

---

(٦٨) شرح النووي لصحيح مسلم ٢ / ٣٧ - ٣٨ المصدر السابق .

(٦٩) من الآية ١٦٤ من سورة النساء .

(٧٠) الآيتان ٤٥ - ٤٦ سورة الأحزاب

تستعجل لهم كأنهم يوم يرون ما يوعدون لم يلبثوا إلا ساعة من نهار ﴾[٧١] وقال تعالى : **﴿ واصبر على ما يقولون ... ﴾**[٧٢] والآيات في هذا المعنى كثيرة جداً ، فآية الأحقاف دلت على أمرين : الأول أمره ﷺ بالصبر على أذى قومه وعدم الاستعجال بالدعاء عليهم وأنهم سوف ينكشف لهم يوم القيامة ما كانوا يوعدون به من العذاب وأنك صادق في كل ما تقوله لهم وتدعوهم إليه من الخير وتحذرهم منه من الشر .

الأمر الثاني أن الصبر سجية أولي العزم من الرسل وأنه لم يكن خاصاً به ﷺ فهو صفة من صفات إخوانه من الأنبياء السابقين أولي العزم ، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على فضل ولزوم اتصاف الداعية إلى الله به تأسياً برسل الله عليهم صلوات الله وسلامه ، والصحيح أن المراد بأولي العزم خمسة وهم : محمد ﷺ ، وإبراهيم ، وموسى ، وعيسى ونوح لأن هؤلاء هم أهل الشرائع فكأن الله يقول لنبيه محمد ﷺ : اصبر على أذى قومك كما صبر نوح على أذى قومه المدة الطويلة التي بينها القرآن وهي ألف سنة إلا خمسين عاماً، واصبر كصبر إبراهيم على ابتلاءاته التي منها إلقاؤه في النار . واصبر كما صبر موسى واثقاً بنصرة مولاك مثل ثقة موسى ، واصبر كما صبر عيسى على زهده في الدنيا وقيل في أولي العزم أقوال كثيرة تركنا ذكرها لأن الجمهور على أن أولي العزم هم الخمسة الذين ذكرناهم فقد ذكر القرطبيّ اختلافاً كثيراً في تعيينهم[٧٣] .

---

(٧١) الآية ٣٤ من سورة الأحقاف

(٧٢) الآية ٩ من سورة المزمل .

(٧٣) انظر القرطبي ١٦ / ١٤٥ - ١٤٦

وقال الألوسي في تفسيره ، فاصبر كما صبر أولوا العزم من الرسل واقعة في جواب شرط مقدر أي إذا كان عاقبة أمر الكفرة ما ذكر فاصبر على ما يصيبك منهم ... إلى أن قال فكأنه قيل فاصبر على الدعوة إلى الحق ومكابدة الشدائد مطلقاً كما صبر إخوانك الرسل قبلك(٧٤) وقال صاحب الجلالين : فاصبر على أذى قومك كما صبر أولوا العزم ذو الثبات والصبر على الشدائد من الرسل قبلك فتكون ذا عزم(٧٥) .

وقال سليمان بن عمر المعروف بالجمل عند تفسير الجلالين لآية المزمل : واصبر على ما يقولون لما أرشد رسوله إلى كيفية معاملته مع ربه أتبعه ببيان كيفية معاملته مع الخلق فقال : واصبر على ما يقولون ، ثم لما خطر بالبال أن من بعث لدعوة الخلق وإرشادهم كيف يهجر المكذبين مع أن تهديدهم بالمجازاة على الكذب أدخل في ظهور آثار الرسالة دفع ذلك بقوله : وذرني والمكذبين يعني أن الأمر كذلك لكن ينبغي أن تكل أمر مجازاتهم إلى الله(٧٦) .

قال السيوطي : أخرج ابن أبي حاتم والديلمي عن عائشة رضي الله عنها قالت ظل رسول الله ﷺ صائماً ثم طوى ، ثم ظل صائماً ثم طوى ثم ظل صائماً قال : يا عائشة إن الدنيا لا تنبغي لمحمد يا عائشة إن الله لم يرض من أولي العزم من الرسل إلا بالصبر على مكروهها والصبر عن محبوبها ثم لم يرض مني إلا أن يكلفني ما كلفهم فقال : فاصبر كما صبر أولوا العزم من

---

(٧٤) روح المعاني ١٣ ١٩٠ - ١٩١ . ط دار الكتب العلمية . بيروت

(٧٥) الفتوحات الإلهية ٤ ١٣٨

(٧٦) المرجع السابق ٤ ٤٣٠

الرسل وإني والله لأصبرن كما صبروا ولا قوة إلا بالله[٧٧] .

فيا دعاة العصر تأسّوا برسول الله ﷺ واصبروا على أذى المدعوين ﴿ لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله واليوم الآخر ... ﴾[٧٨] فهذا الرسول عليه الصلاة والسلام يقسم بالله ليصبرنّ على أذى قومه كما صبر سلفه من الرسل ، ويؤكد ذلك باللام ونون التوكيد الثقيلة فواجب كل داعية إلى الله أن يعود نفسه الصبر وعدم الضجر ولا يمل ولا ييْئس فإن اليأس من علامات الضعيف .

وعلى أية حال هذا نموذج من صفات الداعية يتعين في حق كل داعية إلى الله وهناك صفات كثيرة وأخلاق جمة ينبغي للدعاة أن يتصفوا بها ويتحلوا بها ويتخلقوا فلابد للدعاة من التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل والابتعاد عما ينهون عنه وامتثال ما يأمرون به أسوة بنبي الله شعيب حيث يقول لقومه : ﴿ وما أريد أن أخالفكم إلى ما أنهاكم عنه إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب ﴾[٧٩] .

فالداعية ينبغي أن يتحلى بأخلاق الإسلام الفاضلة كالصدق والأمانة والعفة والكرم والجرأة في الحق والحلم والعفو وأن يتخلى عن أضداد هذه

---

(٧٧) الدر المنثور ٦ / ١٧ – ١٨ عن ابن أبي حاتم والديلمي ، وذكره ابن كثير عن ابن أبي حاتم بسنده ٤ / ١٧ – ١٨ ، دار الجيل – بيروت .

(٧٨) من الآية ٢١ من سورة الأحزاب .

(٧٩) من الآية ٨٨ من سورة هود .

الأخلاق فيتجنب الكذب والخيانة والشحّ والجبن والانتقام ويجمع هذه الخصال : التحلّي بالفضائل والتخلّي عن الرذائل فإن الصدق فضيلة والأمانة فضيلة والعفة فضيلة وكذلك الكرم والشجاعة ، وأضدادها رذائل فمن تخلق بهذه الأخلاق وجانب أضدادها سلك المنهج السَّويَّ ولاشك أن الداعية إذا كان كما ذكرنا كان لدعوته أثر بالغ حيث إنه أبان للمسلمين الطريق الأمثل الذي يوصلهم إلى العزة والقوة والثقة بالله ، والدعاة المخلصون هم أولى الناس بانتهاج هذا المنهج من الأخلاق الفاضلة بل ربما كان هذا المنهج أوجب عليهم من غيرهم لأن الرسالة التي يبلغونها عن الله تتطلب منهم أمانة التبليغ والدعوة فإن لم يكونوا على المستوى المطلوب من الأخلاق الفاضلة والصفات الحميدة فإن الناس لا يقبلون دعوتهم ولا ينصتون ولا ينجذبون إليها بل يكونون كما قال الله عن علماء بني إسرائيل : ﴿ **أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم ...** ﴾(٨٠) .

وهذه الأخلاق تتفاضل فيما بينها ، فخلق الصدق من أهم هذه الأخلاق إن لم يكن أهمها لأن الصدق يهدي إلى البر والبر يهدي إلى الجنة والكذب يهدي إلى الفجور والفجور يهدي إلى النار .

ففي صحيح البخاري من حديث عبد الله بن مسعود عن النبي ﷺ قال : « إن الصدق يهدي إلى البر وإن البر يهدي إلى الجنة وإن الرجل ليصدق حتى يكون صديقاً ، وإن الكذب يهدي إلى الفجور ، وإن الفجور يهدي إلى النار

---

(٨٠) الآية ٤٤ البقرة .

وإن الرجل ليكذب حتى يكتب عند الله كذاباً »[٨١] ورواه مسلم بهذا اللفظ وبألفاظ أخرى في كتاب البر والصلة والآداب[٨٢] رواه الدارمي[٨٣] .

وفي الموطأ أن رسول الله ﷺ قيل له : أيكون المؤمن جباناً فقال نعم ، فقيل له أيكون المؤمن بخيلاً فقال نعم فقيل له أيكون المؤمن كذاباً ؟ فقال لا[٨٤] .

قلت : إذا كان هذا حال عوام المسلمين فكيف بالدعاة الذين هم ورثة الأنبياء ، إذن يجب على الدعاة أن يصدقوا مع الله بأن يخلصوا العبودية له وحده دون شريك ، والاستعانة به والتوكل عليه ، وأن يصدقوا مع رسول الله ﷺ بأن يصدقوه في كل ما أخبر به عن ربه ويتبعوه حق الاتباع وأن يحبوه حباً فوق حبهم لأنفسهم ووالديهم وولدهم والناس أجمعين ، وأن يصدقوا مع الناس ويكون ذلك بنصحهم واستقامة التعامل معهم ، وأن يصدقوا مع الدعوة ويكون ذلك بمتابعة التبليغ ومواصلة العمل واستمراريته[٨٥] .

---

(٨١) أخرجه البخاري في كتاب الأدب باب قول الله تعالى : يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وكونوا مع الصادقين ١٠ / ٤١٧ فتح الباري المصدر السابق .

(٨٢) صحيح مسلم كتاب البر والصلة والآداب ، باب قبح الكذب وحسن الصدق وفضله ٢ / ٢٠ المصدر السابق ، وابن ماجه في المقدمة باب ٧ ، ١ / ١٨ المصدر السابق .

(٨٣) الدارمي في كتاب الرقاق باب في الكذب ٢ / ٢٩٩ .

(٨٤) الموطأ باب ما جاء في الصدق والكذب بلاغاً عن ابن مسعود ولكن وصله البخاري ومسلم كما تقدم . تنوير الحوالك شرح موطأ مالك للسيوطي ٢ / ٢٥٤ .

(٨٥) انظر : سلسلة مدرسة الدعاة فصول هادفة في فقه الدعوة والدعاة رقم (٧) عبد الله ناصح علوان / ٢٠ بتصرف .

المطلب السادس : الأمانة

إن الإسلام يوجب على معتنقه أن يكون ذا ضمير يقظ يصون به حقوق الله وحقوق العباد لذلك أوجب على المسلم أن يكون أميناً ، والأمانة في نظر الشرع واسعة الدلالة فهي تشمل معاني شتى في قطاع المكلف داخلاً وخارجاً فلابد للمكلف أن يدرك أنه مسئول عما ائتمن عليه أمام ربه كما فصل النبي الكريم ذلك في قوله ﷺ الثابت في الصحيح وغيره عن عبد الله بن عمر : « كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته الإمام راع ومسئول عن رعيته والرجل راع في أهله وهو مسئول عن رعيته والمرأة راعية في بيت زوجها ومسئولة عن رعيتها . والخادم راع في مال سيده وهو مسئول عن رعيته ، ألا كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته »(٨٦) .

والعوام يضيقون خناق الأمانة بحيث يحصرونها في جزئية من أجزائها وذلك أنهم يفهمون من كلمة الأمانة أنها تعني رد الودائع التى ائتمن عليها الإنسان ، نعم تلك من جزئيات الأمانة ففي الحديث : « أد الأمانة إلى من ائتمنك ولا تخن من خانك » . أخرجه أبو داود في كتاب البيوع والترمذي في البيوع أيضاً(٨٧) وكان مالك بن أنس يقول : إذا أودع رجل

---

(٨٦) أخرجه البخاري في كتاب الجمعة باب الجمعة في القرى والمدن ٢ / ٣٠٣ ، ط دار إحياء التراث العربي ، وفي كتاب الاستقراض وفي مواضع أخرى من صحيحه ومسلم في كتاب الامارة باب فضيلة الإمام العادل إلخ ٣ / ١٤٥٩ المصدر السابق . والإمام أحمد في المسند ٢ / ١١١ وصححته اللجنة القائمة بإخراج الموسوعة الحديثية التي يرأسها الدكتور عبد الله عبد المحسن التركي .

(٨٧) أخرجه أبو داود كتاب البيوع برقم ٣٥٣٤ وفي إسناده رجل مجهول . والترمذي في البيوع أيضاً برقم ١٢٦٤ وقال حديث حسن غريب .

رجلاً ألف درهم فجحدها المودع ثم أودعه الجاحد ألفاً لم يجز لـه أن يجحده قال ابن القاسم صاحبه أظنـه ذهـب إلى هـذا الحديـث . أهـ . بواسـطة نقـل الخطابي في معالم السنن[٨٨] .

وعلى كل حال فالتكاليف أمانة بين العبد وربـه ، والجـوارح أمانـة عنـد العبد ، والعلم أمانة ، والسر أمانة والأمـوال المودعـة أمانـة . والداعـي مؤتمـن على من يدعوهم لأنه مسئول عنهم وكل راع مسئول عـن رعيتـه ، والأمانـة شعار الدين ففي حديث أنس رضي الله عنه قـال : مـا خطبنـا رسـول الله ﷺ إلا قال : لا إيمان لمن لا أمانة له ولا دين لمن لا عهد له[٨٩] .

قال أحمد عبد الرحمن البنا الشـهير بالسـاعاتي في كتابه الفتـح الربـاني : جملة القول في هذا الحديث أن الأمانة والعهد يرجعان إلى طاعة الله عز وجـل في أداء حقوقه وحقوق عباده كأنه لا إيمان ولا دين لمن لا يفي بعـهد الله بعـد ميثاقـه ولا يـؤدي أمانتـه بعـد حملـها وهـي التكـاليف مـن أمـر ونـهي والله أعلم[٩٠] أهـ .

وأخرجه ابـن حبـان في صحيحـه بلفـظ خطبنـا رسـول الله ﷺ فقـال في الخطبة لا إيمان لمن لا أمانة له إلخ[٩١] .

---

(٨٨) معالم السنن ٣ / ١٤٣ .

(٨٩) أخرجه الإمام أحمد في المسند ٣ / ١٣٥ - ١٥٤ - ٢١٠ - ٢٥١ . وإسـناده حسـن رجاله رجال الشيخين غير أبي هلال محمد بن سليم الراسبي علـق لـه البخـاري وضعفـه ووثقه أبو داود وقال ابن معين صدوق والحديث روي من طرق أخرى عن أنـس بتقـوى بها إلى الحسن . انظر الموسوعة الحديثية ١٩ / ٣٧٦ المصدر السابق .

(٩٠) الفتح الرباني ١٤ / ١١٨ .

(٩١) الاحسان بترتيب صحيح ابن حبان ١ ٢٠٨ .

ثم ذكر ابن حبان أن المراد بنفي الإيمان والدين نفي الكمال وذكر أمثلة من السنة تدل على ذلك فانظره ، وأخرجه البغوي في شرح السنة وقال هذا حديث حسن ، وقال شعيب الأرناؤوط بل هو حديث جيد قوي(٩٢) .

ورواه البيهقيّ بلفظ : فلما خطبنا نبينا ﷺ إلا قال في خطبته إلخ والظاهر أن قوله : فلما خطأ ولعل الصواب فقلما والله أعلم(٩٣) .

فالحاصل أنه يتعين على الداعي أن يكون أميناً فيما يبلغه من الدين والنصيحة للمدعوين بحيث يكون على بصيرة مما يدعو إليه عالماً بحكمه لا يأمر إلا بأمر يعلم حكم الله فيه ولا ينهى عن أمر إلا إذا كان يعلم حكم الله فيه ولا يقول بغير علم ولا يخشى الخجل فيؤديه ذلك ليفتي أمام الجمهور بما لا يعلم فيستحي من الله قبل أن يستحي من المخلوق يكون أميناً في جميع تصرفاته مع الخالق ومع المخلوق لا يخاف في الله لومة لائم ، وقد ورد عن النبي ﷺ أنه استعاذ من الخيانة التي هي ضد الأمانة لأن من لم يتصف بصفة الأمانة اتصف بضدها فصار من أهل الخيانة فقال : اللهم إني أعوذ بك من الجوع فإنه بئس الضجيع وأعوذ بك من الخيانة فإنها بئست البطانة(٩٤) .

---

(٩٢) شرح السنة للبغوي ١ / ٧٥ .

(٩٣) السنن الكبرى للبيهقي ٦ / ٤٧١ .

(٩٤) أخرجه أبو داود وسكت عليه في كتاب الصلاة باب الاستعاذة برقم ١٥٤٧ والنسائي في الاستعاذة برقم ٥٤٦٩ شرح السيوطي ترقيم أبي الفتاح أبي غدة ٨ / ٢٦٣ مكتبة المطبوعات الإسلامية بحلب ، وابن ماجه كتاب الأطعمة باب التعوذ من الجوع ٢ / ١١١٣ ، ط دار الفكر تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي وفي إسناده ليث بن أبي سليم وهو ضعيف . انظر تهذيب التهذيب ٨ / ٤١٧ - ٤١٨ ، ط دار الفكر والتقريب ١ / ١٣٨ ، ط دار المعرفة .

وفي صحيح البخاري أن النبي ﷺ سأله رجل فقال له : متى تقوم الساعة فقال له ﷺ إذا ضيعت الأمانة فانتظر الساعة فقال وكيف إضاعتها قال : إذا وسّد الأمر لغير أهله فانتظر الساعة(٩٥) . وأصل وسّد من الوسادة ومعناه أي جعل له غير أهله وساداً فتكون إلى بمعنى اللام . يقول الشيخ عبد الرحمن حبنك الميداني في كتاب الثقافة الإسلامية ١٠١ ومن معاني الأمانة أن تنظر إلى حواسك التي أنعم الله بها عليك وإلى المواهب التي خصك الله بها وإلى ما حبيت من أموال وأولاد فتدرك أنها ودائع الله الغالية عندك فيجب أن تسخرها في قرباته وأن تستخدمها في مرضاته(٩٦) .

وقد نهى الله سبحانه وتعالى عباده المؤمنين في كتابه الكريم عن خيانة الأمانة فقال : ﴿ **يا أيها الذين آمنوا لا تخونوا الله والرسول وتخونوا أماناتكم وأنتم تعلمون** ﴾(٩٧) فيا دعاة العصر كونوا أمناء كونوا قدوة حسنة يحتذي حذوكم كونوا قادة كونوا ذوي سيرة حسنة وخلق فاضل تأدبوا بآداب القرآن والسنة النبوية وتأسوا بأصحاب رسول الله ﷺ ﴿ **لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله واليوم الآخر وذكر الله كثيراً** ﴾(٩٨) .

---

(٩٥) أخرجه البخاري في كتاب العلم باب من سئل علماً وهو مشتغل إلخ ٦ / ١١٦ فتح الباري المصدر السابق .

(٩٦) الثقافة الإسلامية ١٠١ ص ٢٤٣ تأليف مجموعة من علماء جامعة أم القرى ، ط جامعة أم القرى .

(٩٧) الآية ٢٧ من سورة الأنفال .

(٩٨) تقدمت من سورة الأحزاب .

المطلب السابع : سلامة العقيدة

ولنختم هذا البحث القصير بصفة يجب أن يتصف بها كل داع إلى الله عز وجل ألا وهي سلامة العقيدة من شوائب الشرك والبدع والخرافات والتصوف فالداعية إذا كان له مبدأ غير سليم دعا الناس إليه فكل صاحب مبدأ يتمنى أن تكون البشرية جمعاء على مبدئه ذلك سواء أكان ذلك المبدأ سليماً أم غير سليم قال تعالى : ﴿ **ودّوا لو تكفرون كما كفروا فتكونون سواء ...** ﴾[99] وقال تعالى : ﴿ **وودوا لو تكفرون ...** ﴾[100] فالمعتزلة يفسرون القرآن الكريم حسب معتقداتهم الفاسدة ، والخوارج يفسرون القرآن حسب أهوائهم الباطلة والأشعرية يؤوّلون آيات الصفات حسب اعتقادهم أن ظاهرها فيه تشبيه تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً ، فالواجب على من ولاهم الله أمور المسلمين أن يختاروا للدعوة إلى الله من تحققوا سلامة عقيدته من شوائب الشرك والضلال وإلا كانوا دعاة إلى الضلال متسترين بالدعوة إلى الهدى فدعاة الباطل كثيرون ﴿ **وجعلناهم أئمة يدعون إلى النار ويوم القيامة لا ينصرون** ﴾[101] وعن عبد الله بن مسعود قال : خطّ لنا رسول الله ﷺ يوماً خطاً ثم قال هذا سبيل الله ثم خط خطوطاً عن يمينه وعن شماله ثم قال هذه سبل على كل سبيل منها شيطان يدعو إليه ثم تلا : ﴿ **وأن**

---

(٩٩) من الآية ٨٨ من سورة النساء .

(١٠٠) الآية ٢ من سورة الممتحنة .

(١٠١) الآية ٤١ من سورة القصص .

هذا صراطي مستقيماً فاتبعوه ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن سبيله ﴾[١٠٢] .

وقد سلك الزمخشري في كشافه دعوة الناس إلى الاعتزال من خلال تفسيره لآيات القرآن الكريم في مواضع كثيرة من تفسيره لكن الله قيض له علماء السنة فأبدوا ذلك واستلوه بالمناقيش كما قال أحمد بن المنيّر أنه استل اعتزالياته كما تستل الشوكة بالمنقاش .

وانظر قوله : عند تفسير آية القيامة **﴿ وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة ﴾**[١٠٣] فإنه أبطل رؤية المؤمنين لربهم يوم القيامة ضمن كلام لا يستوعبه كل الناس يقول : فاختصاصهم بالنظر إليه لو كان منظوراً إليه محال فوجب حمله على معنى يصح معه الاختصاص والذي يصح معه أن يكون من قول الناس أنا إلى فلان ناظر ما يصنع بي تريد معنى التوقع والرجاء إلخ كلامه ، وقال ابن المنير في حاشيته عليه قال أحمد ما أقصر لسانه عند هذه الآية فكم يدندن ويطيل في جحد الرؤية ويشقق القباء ويكثر فلما فغرت هذه

---

(١٠٢) أخرجه الدارمي في مقدمة كتابه : باب في كراهية أخذ الرأي ، والإمام أحمد في المسند ١ / ٤٣٥ - ٤٦٥ وحسنته اللجنة التي يشرف عليها الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي من أجل عاصم بن أبي النجود وبقية رجاله ثقات رجال الشيخين ، وأخرجه الحاكم ٢ / ٣١٨ وقال صحيح الإسناد ولم يخرجاه وأقره الذهبي ، وابن حبان ١ / ١٠٥ . وذكره الهيثمي في المجمع ٧ / ٢٢ وقال رواه أحمد والبزار وفيه عاصم بن بهدلة وهو ثقة وفيه ضعف

(١٠٣) الآيتان ٢١ - ٢٢ من سورة القيامة

الآية فاه صنع في مصادمتها بالاستدلال على أنه لو كان المراد الرؤية لما انحصرت بتقديم المفعول لأنها حينئذ غير منحصرة على تقدير رؤية الله تعالى وما يعلم أن المتمتع برؤية جمال وجه الله تعالى لا يصرف طرفه ولا يؤثر عليه غيره ولا يعدل به عز وعلا منظراً سواه وحقيق له أن يحصر رؤيته إلى من ليس كمثله شيء[١٠٤] .

والمتبع لتفسيره يجد الكثير من هذا النوع والغرض عندنا هو تحذير الناس من كل من يدعي أنه داع إلى الله نعم هو يرى أنه على حق وأنه داع إلى الله وأنه يدعو الناس إلى الخير ولكن كل دعوى لم تقم عليها بينة لا يلتفت إليها فلابد من تحقق حال الداعي لاسيما في زمننا هذا الذي كثرت فيه الأهواء والبدع والانحرافات وكثر إعجاب كل ذي رأي برأيه وتجرأ كل بقول ما يهدف إليه وما ينطوي عليه فؤاده ، من هنا تعين على المسلمين أن يتحروا صدق الدعاة الذين ينتشرون في أنحاء الأرض وإخلاصهم وصفاء قلوبهم وسلامة عقيدتهم فإن كثيراً من الناس اليوم يحتاج إلى تمحيص ومعرفة حقيقته وإلا تفرق أهل الأهواء والبدع يدعون الناس فضلوا وأضلوا ﴿ **وما يؤمن أكثرهم بالله إلا وهم مشركون** ﴾[١٠٥] .

---

(١٠٤) انظر حاشية أحمد بن المنير على الكشاف ٤ / ١٦٥ المسماة الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال .

(١٠٥) الآية ١٠٦ من سورة يوسف .

نرجو الله تعالى أن يجعلنا هداة مهتدين نهتدي بهدي رسول الله ﷺ ونهدي غيرنا كما قال تعالى : ﴿ **وجعلنا منهم أئمة يهدون بأمرنا لما صبروا وكانوا بآياتنا يوقنون** ﴾[106] وقال تعالى : ﴿ **واجعلنا للمتقين إماماً** ﴾[107] .

وصلى الله وسلم على محمد وعلى آل محمد وعلى أصحابه الطاهرين الطيبين وتابعيهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

(١٠٦) الآية ٢٤ من سورة السجدة

(١٠٧) من الآية ٧٤ من سورة الفرقان

(الخاتمة)

ذكرت في هذا البحث بعضاً من الصفات لابد من توفرها في الداعي إلى الله :

١ - فمن ذلك الإخلاص في النية والتوكل على الله .

٢ - الثبات على الحق والحرص على تبليغه .

٣ - الزهد في الدنيا .

٤ - الصبر وتحمل الأذى من المدعوين .

٥ - النصح للمدعوين .

٦ - الأمانة .

وقد ذكرت نماذج من القرآن والسنة بينت اتصاف الرسل بكل ما ذكر ، ثم ذكرت صفة جامعة لهذه الخصال كلها وهي التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل .

كما بينت أن هناك صفات مهمة كالصدق والعفة عما في أيدي الناس والشجاعة على الحق والكرم وبينت أن من لم يتصف بهذه الصفات اتصف بأضدادها.

كما بينت أن الداعي لابد أن يكون سليم العقيدة وإلا دعا الناس إلى مبدئه الذي هو عليه كما فعلت المعتزلة والخوارج وذكرت مثالاً من عمل المعتزلة وبينت أن الدعاة قسمان قسم يدعو إلى حق وقسم يدعو إلى باطل وذكرت شواهد ذلك من القرآن ، إلى غير ذلك من الأمور التي ينبغي للداعية أن يتصف بها كما سيقف القارئ بهذا البحث .

المصادر والمراجع

١ - الإحسان بترتيب ابن حبان ت ٢٧٠ .

٢ - أحكام القرآن لابن العربي المالكي ت ٥٤٣ .

٣ - تفسير أبي السعود المسمى : إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم ت ٩٥١ .

٤ - تفسير الجلالين جلال الدين المحلى ت ٨٦٤ وجلال الدين السيوطي ت ٩١١ .

٥ - تقريب التهذيب للحافظ ابن حجر ت ٨٥٢ .

٦ - تهذيب التهذيب للحافظ ابن حجر ت ٨٥٢ .

٧ - التلخيص للحافظ الذهبي ت ٧٤٨ .

٨ - تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان لعبد الرحمن بن ناصر السعدي ت ١٣٧٦ .

٩ - الثقافة الإسلامية عبد الرحمن حبنكة معاصر حي .

١٠ - جامع البيان في تفسير القرآن لمحمد بن جرير الطبري ت ٣١٠ .

١١ - الجامع الصغير للإمام السيوطي ت ٩١١ .

١٢ - الجامع لأحكام القرآن ، لأبي عبد الله القرطبي ت ٦٧١ .

١٣ - روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني لمحمود الألوسي البغدادي ت ١٢٦٧ .

١٤ - سنن أبي داود سليمان بن الأشعث ت ٢٧٥ .

١٥ - سنن الترمذي ويسمى الجامع الصحيح للإمام الحافظ محمد بن عيسى الترمذي ت ٢٧٩ .

١٦ - سنن الدارمي وهو الإمام أبو محمد عبد الله بن عبد الرحمن بن بهرام الدارمي ت ٢٥٥ .
١٧ - سنن النسائي ت ٣٠٣ .
١٨ - شرح الإمام النووي لصحيح مسلم ت ٦٧٦ .
١٩ - شعب الإيمان للإمام أبي بكر أحمد بن الحسين بن علي البيهقي ت ٤٥٨ .
٢٠ - شرح السنة للإمام البغوي ت ٥١٦ .
٢١ - صحيح الإمام البخاري محمد بن إسماعيل ت ٢٥٦ .
٢٢ - صحيح الإمام مسلم بن الحجاج ت ٢٦١ .
٢٣ - صحاح الجوهري إسماعيل بن حماد الجوهري ت ٣٩٣ .
٢٤ - ضعيف سنن ابن ماجه للألباني ت ١٤٢١ .
٢٥ - طلعة الأنوار لسيدي عبد الله الشنقيطي في مصطلح الحديث ت ٢٣٠ .
٢٦ - الفتح الرباني تأليف أحمد عبد الرحمن البنا معاصر لم يتحدد لي تاريخ وفاته .
٢٧ - فتح المنعم شرح زاد المسلم لمحمد حبيب الله الشنقيطي ت ١٣٦٣.
٢٨ - الفتوحات الإلهية لسليمان بن عمر المشهور بالجمل ت ١٢٠٤ .
٢٩ - فتح الباري شرح صحيح البخاري للحافظ ابن حجر العسقلاني ت ٨٥٢ .
٣٠ - الكشاف عن حقائق التنزيل .... جار الله محمود الزمخشري ت ٥٣٨هـ
٣١ - الكامل لابن عدي في الضعفاء ت ٣٦٥

٣٢ - معالم السنن للإمام الخطابي ت ٣٨٨ .

٣٣ - مجمع الزوائد لمجد الدين أبي السعادات : ابن الأثير ت ٦٠٦ .

٣٤ - مسند الإمام أحمد بن حنبل ت ٢٤١ .

٣٥ - المستدرك لأبي عبيد الله الحاكم النيسابوري ت ٤٠٥ .

٣٦ - المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز لأبي محمد عبد الحق بن عطية الأندلسي ت ٥٤١ .

٣٧ - الموطأ للإمام مالك بن أنس ت ١٧٩ .

٣٨ - الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال أحمد بن المنير ت ٨٠٠ .

ملحق بالمراجع :

٣٩ - تاج العروس للزبيدي .

٤٠ - تهذيب اللغة للأزهري .

٤١ - لسان العرب لابن منظور ت ٧١١ .

٤٢ - الدعوة إلى الإسلام الدكتور أبو زكرى .

٤٣ - الدعوة إلى الله خصائصها مقوماتها أبو المجد السيد نوفل ت ١٤٢٠ .

٤٤ - سلسلة مدرسة الدعاة عبد الله ناصح علوان معاصر .

٤٥ - غاية البيان في تفسير القرآن الكريم تفسير مجموعة من العلماء ، طبع بقطر ٢ / ١٠٤ .

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

ملخص

العلاقـة بين المرسِل والمتلقـى مـن خـلال دراسـة روايـة

«حجارة بوبيللو» لإدوار الخراط، وترجمتها إلى الفرنسية

د. سحر رجاء على*

يتناول هذا البحث بالنقد والتحليل العلاقة القائمة بين المرسل والمتلقى من خلال دراسة العناصر الرئيسية فى رواية «حجارة بوبيللو» وكيفية ترجمتها إلى اللغة الفرنسية على يد المترجم جان بييرميللى (Jean Pierre Milelli) وهو فرنسى الأصل الأمر الذى يزيد من صعوبة ترجمة نص تغلب عليه الصبغة المحلية ويمزج فيه الكاتب بين لهجات مختلفة ومستويات لغوية متعددة، فنرى العامية تمتزج بالفصحى ونرى اللهجات الريفية والشعبية تخترق النص لتضفى عليه بريقًا وجاذبية خاصة.

وترتكز هذه الدراسة على الإشكالية التالية:

هل ينجح المترجم باعتباره مرسلاً ثانيًا فى أن يستشف العناصر المميزة لكتابة الخراط، بحيث يجعلها تتجلى بوضوح للمتلقى الثانى، أو المتلقى غير المباشر للنص الأصلى ونقصد به ذلك القارئ (الأجنبى أو غير الأجنبى) الذى يتعرف على الرواية وكاتبها وخصائصها من خلال قرائة النص المترجم فقط؟.

هذا هو التساؤل الذى نطرحه فى بداية الدراسة، ونحاول أن نجيب عليه من خلال عقد مقارنة بين النص الأصلى وترجمته إلى اللغة الفرنسية. ولقد لاحظنا من خلال هذه الدراسة أن اختلاف اللغة والثقافة بين المترجم الفرنسى والكاتب المصرى قد زادت من صعوبة عملية الترجمة بل وأدت فى أحيان كثيرة إلى طمس السمات المميزة للنص الأصلى.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

٢- المراجع الترجمية :

-مجلة الألسن للترجمة

- العدد الثانى يناير ٢٠٠٢
- العدد الثالث يوليو ٢٠٠٢

الناشر : وحدة رفاعة للبحوث و تنمية المعلومات اللغوية و الترجمية ، كلية الألسن .

٣ - المعاجم :

-المعجم الوجيز ، تأليف مجمع اللغة العربية .

-المعجم الوسيط ، تأليف مجمع اللغة العربية ، الجزء الأول و الثانى، الطبعة الثالثة.

****

-BARAKAT (Hala) - "Guide botanique de L'Egypte Ancienne" - Ed. ESIG - Egypte - 2002

-Plusieurs auteurs - "Parfums de Plantes " - Ed. ESIG - Egypte - 2002

IX- **Roman :**

-QUENEAU (Raymond) - "Zazie Dans Le Métro"- Gallimard - Paris - 1972

X- **DICTIONNAIRE:**

-LE ROBERT 2001

******

المراجع العربية:

١ - المراجع النقدية التي تناولت في اجزاء منها ، ادوار الخـــراط و اعماله:

-سيد حامد النساج ، "اتجاهات القصة المصرية القصيرة" ، ١٩٧٨

-فتحي ابو رفيعة ، "تفكيك الرواية" ، المجلس الأعلى للثقافـــة ، القـــاهرة ، ....

-فؤاد دوارة ، " في القصة القصيرة" ، مركز كتب الشرق الأوسط القاهرة،١٩٦٦ .

-مجموعة من الكتاب ، "الإبداع الروائـــي اليـــوم " (اعمـــال و مناقشات لقاء الروائيين العرب و الفرنسيين) ، دار الحوار للنشـــر و التوزيع ، سورية ، ١٩٩٤

-مجموعة من الكتاب ، "لقاء الرواية المصرية المغربية . قـــراءات" ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨

B - **REVUES** :

-"Exégèse et Traduction " , Revue Etudes de Linguistique Appliquée . Didier - no. 12 Oct-Dec. - 1973

-"La Traduction Réflexions-Reflets " (Serie d'articles réunis par Bénito Pelegrin) in SUD , revue litteraire bimestrielle - nos.69/70 - Nîmes - 1987

-"Traduire" - nos190/191 - SFT - France - 2001

C- **ARTICLE** :

- THIEBERGER (Richard) - Le Langage de la Traduction in "Langages" - no 28 , Dec.- 1972

IV- **Ouvrages consacrés à la linguistique** :

-BOUTON (Charles) - " La Linguistique Appliquée " - Que Sais-Je? 3ème édition corrigée - Paris- 1993

-GOUVARD (Jean-Michel) - "La Pragmatique - Outils pour L'analyse Littéraire " - Armand Colin - Paris - 1986

-MAINGUENEAU (Dominique) - "Eléments de Linguistique pour le Texte Litteraire " - Bordas - Paris - 1986

V- **Ouvrage consacré à la phonostylistique** :

-LEON (Pierre) - "Précis de Phonostylistique : Parole et Expressivité " - Nathan - France - 1993

VI- **Ouvrage consacré à la sémiologie , ayant servi à la présente recherche**:

-KOWZAN (Tadeusz) - "Sémiologie du Théâtre" - Nathan - France -1992

VII- **Ouvrages consacrés à la psychanalyse** :

-DEBRAY (Pierre) et autres - "Neuro-psychiatrie infantile " Masson - Paris - 1981

-DUGUAY (R.) et autres - "Précis Pratique de Psychiatrie" - Maloine Editeur - Paris - (SD)

-KOUPERNIK (Cyrille) et autres - "Précis de Psychiatrie" - Flammarion Medecine-Sciences , Paris , (SD)

VIII- **Ouvrages consacrés à la Botanie , ayant été utils à notre recherche:**

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS :

A- L'ORIGINAL :

ادوار الخراط - حجارة بوبيللو - دار شرقيات للنشر و التوزيع - مصر - ١٩٩٣

B- LA TRADUCTION:

Edourad Al-Kharrat - Les Pierres de Bobello - Sindbad- Paris -1999
Traduction : Jean-Pierre Milelli

II- Ouvrages critiques où des parties sont consacrées à Al-Kharrat et ses oeuvres :

-FARID (Amal) - "La Nouvelle Egyptienne de la Forme Traditionnelle aux Formes Nouvelles " - Les Livres de France - Le Caire - 1982

-Hegazy (Samir) - " Littérature et Société en Egypte : De la Guerre de 1967 à celle de 1973 " - Maisonneuve et Larose - Paris- 1979

-Plusieurs auteurs - " La Littérature Romanesque Egyptienne Traduite en Français : Rencontres "- Galaxie - Le Caire -1990

III- Ouvrages consacrés à la traduction :

A- LIVRES:

-BATAILLON (Laure) - "Traduire , Ecrire" -Arcane 17- Marseille- 1991

-BONNEROT (L.) - "Chemins de la Traduction " - Ed. Didier - Paris-1963

-DELISLES (Jean) et autres - "Terminologie de la traduction" -Amsterdam - John Benjamins - 1999

-Meschonnic (Henri)

* "Pour la Poétique de la Traduction - Epistémologie de L'Ecriture poétique de la Traduction" - Gallimard - France - 1973
* "Poétique du Traduire " - Verdier - France - 1999

-MOUNIN (Georges) - "Linguistique et Traduction" - Dessart et Mardaga Editeurs - Bruxelles - 1976

-SELESKOVITCH (Danica) - "Interpréter Pour Traduire" - Didier Erudition - Brive - 1986

-TABER (Charles),NIDA (Eugène) - "La Traduction : Théorie et Méthode" - Alliance Biblique Universelle - London, N.Y Stuttgart - 1971

***Perte** : résultat d'une déperdition sémantique ou stylistique plus ou moins grande dans le texte d'arrivée par rapport au texte de départ, qui se manifeste par une réduction des procédés énonciatifs, rhétoriques ou stylistiques, ce qui entraine un appauvrissement du ton général du texte traduit
***Procédé de tarduction** : procédé de transfert linguistique des éléments : : de sens du texte de départ appliqué par le traducteur au moment où il formule une équivalence . L'adaptation , le calque , le chasse-croisé , la compensation, la création discursive, l'emprunt, la périphrase, la recatégorisation sont des procédés de traduction .
***Remémorisation** : opération du processus de la traduction qui remet en mémoire soit une correspondance lexicalisée soit une locution, un proverbe, une expression idiomatique, un vers connu . une citation célèbre .
***Report** : opération du processus de la traduction par laquelle certains éléments d'information du texte de départ qui ne nécessitent pas une analyse interprétative sont transcodés tels quels ou non dans le texte d'arrivée. Les noms propres, les nombres, les dates et les symboles se traduisent généralement par report .
***Servitude** : contrainte
***Signe artificiel**: le signe créé par l'homme ou par l'animal avec la volonté de signifier ; émis dans l'intention de communiquer ou de laisser un message
***Signe conventionnel**: signe qui doit sa forme signifiante ou son existence même à des conventions
***Sociolecte** : ensemble des usages d'une langue propre à un groupe ou à un sous-groupe social donné à une période determinée
***Solécisme**: faute de langue qui consiste à produire une construction syntaxique non conforme à la grammaire d'une langue donnée
***Strategie de traduction** : stratégie utilisée de façon cohérente par le traducteur en fonction de la visée adoptée par la traduction d'un texte donné
***Symbole** : signe au second degré
***Technolecte** : ensemble des termes spécifiques à un domaine d'activité technique ou scientifique
***Tradaptation** : mot-valise formé à partir des mots "traduction" et "adaptation" . C'est un néologisme qui désigne parfois cette stratégie de traduction.
***Traduction idiomatique** : stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d'arrivée conforme aux usages établis d'une langue et aux habitudes d'expression spontanée de ses locuteurs natifs
***Traduction littérale** : stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d'arrivée en respectant les particularités formelles du texte de départ et qui est habituellement conforme aux usages de la langue d'arrivée du point de vue grammatical.
***Usage** : (en...), v. Mention
***Univers du discours** : ensemble des productions discursives qui sont autant de représentations des croyances , conventions et connaissances du monde que partagent les locuteurs d'une même communauté sociolinguistique et que consciemment ou non, le traducteur mobilise au moment de sa réénonciation .

[51] DUGUAY (R.) et autres - "Précis Pratique de Psychiatrie" -Maloine Editeur - Paris - (SD)-pp.419/420
[52] "Traduire" nos. 190/191 - p.24
[53] GOUVARD (J.M)-op.cit.- p.20
[54] Id. p.28
[55] MAINGUENEAU (Dominique) - op.cit. - p.21
[56] "Traduire" nos. 190/191 - p.26

****

LEXIQUE

***Coefficient de foisonnement** : nombre qui détermine la différence de longueur du texte d'arrivée par rapport au texte de départ.

***Complement cognitif** : connaissances extralinguistiques mobilisées par le traducteur au moment où il cherche une équivalence et qui contribuent à la constitution du sens .

***Contrainte** : règle qui limite les choix linguistiques dans une situation d'énonciation donnée

***Hyperonyme**: mot ou terme qui entretient une relation hierarchique avec un autre mot ou terme dont l'exention sémantique est plus restreinte.

***Hyponyme**:mot ou terme qui entretient une relation hierarchique avec un autre mot ou terme dont l'extention sémantique est plus large .

***Idiolecte** : ensemble des usages d'une langue propre à un locuteur donné, à une période déterminée .

***Idiotisme**: expression idiomatique . Forme linguistique complexe propre à une langue donnée et sans équivalent littéral dans l'autre langue.

***Interference** : faute de traduction qui résulte d'une ignorance ou d'un défaut de méthode et qui consiste à introduire dans le texte d'arrivée un fait de langue propre à la langue de départ

***Maniement du langage** : actualisation par le traducteur de la double compétence de compréhension et de réexpression du sens des textes de départ .

***Metasymbolisation** : procédé qui consiste dans la symbolisation d'un symbole ayant déjà une existence

***Mention** :un terme pris en "mention" est autonyme , c'est-à-dire se désigne lui-meme ; tandis que pris en "usage" , il permet de viser un référent.

***Nominalisation**: procédé de traduction qui consiste à transformer une forme verbale du texte de départ en un nom ou un syntagme nominal dans le texte d'arrivée .

***Paire minimale** : deux mots formellement identiques sauf sur un point et différents sémantiquement . Ex : Eté / Etai

(21) LEDERER (Marianne) - La Traduction : Transcoder ou Réexprimer in "Exégèse et Traduction ", p.10
(22) MESCHONNIC (Henri) -"Poétique du Traduire" - p.88
(23) MAINGUENEAU (Dominique) -"Eléments de Linguistique pour le Texte Littéraire"- Bordas - Paris - 1986 - p.78
(24) Plusieurs auteurs -" La Littérature Romanesque Egyptienne Traduite en Français : Rencontres " Galaxie - Le Caire - 1990 - p.98
(25) Ibid
(26) Ibid
(27) DELISLES (Jean) - op. cit.- p.82
(28) Id. p. 60
(29) Ibid
(30) JARDIN (Pascale) - Vous avez dit liberté ? in "La Liberté en Traduction" -p.74
(31) MAINGUENEAU (Dominique) - op. cit. - p.37
(32) MOUNIN (Georges) -" Linguistique et Traduction " - Dessart et Mardaga Editeurs - Bruxelles -1976 -p.170
(33) "La Littérature Romanesque Egyptienne" , p.70
(34) Romancière égyptienne , anglophone , résidant à Londres et mariée à un poète anglais . Ses oeuvres rédigées en anglais connaissent un très grand succès en Angleterre . Ahdaf Souweif est la fille ainée de Dr/ Fatma Moussa .
(35) Ces extraits figurent dans l'article :

خارطة حب "مصر" ١

اهداف سويف ٢

publié dans "Le Magazine de Traduction d'Al-Alsun" , no.2 - pp.260/261
(36) TABER (Charles) , NIDA (Eugène) - "La Traduction : Théorie et Méthode " - Alliance biblique Universelle - London , N.Y. Stuttgart , - 1971 - p.12
(37) "Traduire" nos.190/191 , p.27
(38) BONNEROT (L.)- "Chemins de la Traduction" - Ed. Didier - Paris -1963- p.172
(39) BOUTON (Charles)- op. cit. - p.69
(40) MESCHONNIC (Henri) - "Pour la Poétique II - Epistémologie de L'Ecriture Poétique de la Traduction - pp.337/338
(41) BATAILLON (Laure) - "Traduire , Ecrire" - Arcane 17 - Marseille -1991 -p.116
(42) BARAKAT (Hala) - "Guide Botanique de l'Egypte Ancienne" - Ed. ESIG - Egypte - 2002 -p.50
(43) Plusieurs auteurs - "Parfums de Plantes" - Ed. ESIG - Egypte - 2002 - p.22
(44) BARKAT (Hala) - op.cit. - p.62
(45) Id. p.10
(46) Id. p.49
(47) FORTUNATO (Israel) - Traduction Littéraire , Appropriation du Texte in " La Liberté en Traduction " - p.37
(48) GOUVARD (Jean-Michel) - "La Pragmatique - Outils pour L'analyse Littéraire" - Armand Colin -Paris - 1998 - p.130
(49) KOUPERNIK (Cyrille) et autres -"Précis de Psychiatrie " - Flammarion Médecine-Sciences , Paris, 1998 , p.130
(50) DEBRAY (Pierre) et autres - "Neuro-Psychiatrie infantile" - Masson - Paris -1981- p.259

son langage et sa couleur locale ne lui soient pas étrangers. Faute de quoi, la traduction devrait être absolument lue et approuvée par un réviseur originaire du pays en question.

Le traducteur doit être également cultivé, talentueux et muni des qualités du chercheur chevronné, afin d'être à même de cerner les moindres particularités de l'oeuvre et d'établir le lien pouvant exister entre la fiction et la realité, lorsqu'il est question d'une oeuvre autobiographique, historique, etc.

De même, le bon traducteur doit non seulement maîtriser les langues source et cible, mais aussi les fondements de la traduction; celle-ci étant une science ayant ses propres lois et principes. Force lui est donc d'adopter une méthode scientifique unique dans son opération traduisante; uniformiser le lexique et les procédés traductionnels au cas où l'acte traductif serait accompli par plusieurs personnes.

Telles sont les principales recommandations que nous adressons à tout traducteur soucieux de préserver l'exotisme d'une oeuvre, telle :

" Les Pierres De Bobello ".

******

(1) "Traduire" nos 190/191-SFT- France - 2001 - p.23

(2) LEON (Pierre) - "Précis de Phonostylistique. Parole et Expressivite" Nathan - France - 1993 - p.199

(3) Ibid

(4) Id. p.200

(5) SELESKOVITCH (Danica) - Le Mécanisme Du Langage à Travers la Traduction in " Interpréter Pour Traduire ", p.260

(6) DELISLES (Jean) et autres - " Terminologie de la Traduction " - Amsterdam- John Benjamins - 1999-p.52

(7) BOUTON (Charles) - " La Linguistique Appliquée " - Que Sais-je? 3ème édition corrigée - Paris - 1993 - p.61

(8) DELISLES (Jean) -op.cit. - p.91

(9) THIEBERGER (Richard) - Le Langage de la Traduction in "Langages", no. 28 - 1972 - p.77

(10) MESCHONNIC (Henri) -"Poétique du Traduire " - Verdier - France -1999- p.23

(11) FORTUNATO (Israel) - Pour une Nouvelle Conception de la traduction Littéraire : Le Modele Interprétatif in "Traduire" no.190/191 - p.14

(12) LEON (Pierre) -op.cit. - pp.201/202

(13) Id. p.203

(14) Le Robert 2001

(15) PIERRE (Leon) - op.cit. - p.255

(16) QUENEAU (Raymond) - "Zazie dans le Métro " - Gallimard - Paris - 1972.

(17) LEDERER (Marianne) - La Traduction :Transcoder ou Réexprimer ? in "Exegese et Traduction " -p.24

(18) MESCHONNIC (Henri) - "Poétique du Traduire" - p.85

(19) LA TRADUCTION. REFLEXIONS REFLETS nos. 69/70 - SUD -Nîmes -p.21

(20) PIERRE (Léon) -op.cit

Au terme de la présente étude , il ressort que la caractéristique la plus saillante de l'écriture Kharratienne , est la spontanéité . Bien que jugée par les critiques contemporains comme renfermant certains aspects post-modernistes , l'écriture d'Edouard El-Kharrat se distingue par son naturel et son réalisme . Elle passe pour un miroir reflétant l'image typique du monde et des êtres . C'est une écriture faisant parler chacun à sa manière , reproduisant les moindres aspects culturels et traditionnels propres aux groupes d'êtres dépeints dans la diégèse , adjoignant au fond, la forme qui lui sied le plus , diversifiant -dans ce dessein -le vocabulaire; allongeant ou raccourcissant le patron phrastique , fouillant dans les profondeurs des connaissances et de la mémoire pour en dégager ce qui serait le mieux capable de servir l'oeuvre .

Une telle écriture ne saurait trouver son correspondant exact que dans une traduction aussi spontanée. Spontanée dans la mesure où son emetteur mobiliserait la visée , la stratégie et les procédés aptes à faire de la traduction une copie "pro forma" de l'original . Pour ce faire , nous allons tenter de dresser la liste des recommandations que nous jugeons utiles à suivre lors de la reproduction des "Pierres de Bobello" ou de tout roman exotique .

Le roman exotique est le porte-parole de la nation qui y est brossée. Il met en relief la couleur locale d'un pays , le mode d'expression de ses citoyens , leurs habitudes et coutumes . Dans pareil cas , aller très loin dans la préservation de l'étrangeté de l'oeuvre n'est pas un choix mais une obligation qui s'impose au traducteur ayant à transmettre l'original à un peuple enraciné dans une langue/culture fort distante . Dans cette même optique , le traducteur ne doit pas être traditionnel ni classique dans son langage ni dans les procédés traductionnels qu'il adopte . Il lui incombe , au contraire , de renoncer à tout ce qui entraverait l'acheminement de l'image initiale . Il lui faut rendre le familier par du familier , le populaire par du populaire , le grossier par du grossier , la phrase-bloc par une phrase similaire .

Or restituer la couleur locale ne devrait pas aboutir à une traduction nébuleuse , transgressant les lois d'informativité , de communicabilité et d'appréhension . Le recours aux notes infrapaginales , aux présentations , aux postfaces et aux glossaires -sans en abuser- ne serait pas inutile mais servirait à parer à toute ambiguïté et à tout risque d'incompréhension.

La mondialisation prédominant notre ère , vise en premier chef , à estomper l'identité des nations pauvres et en développement . Aussi , le traducteur d'une oeuvre exotique devrait-il être avisé , dans le sens de faire sien l'objectif d'imposer aux nations hégémoniques , les faits de culture et de tradition propres aux peuples relégués au second plan , voire intégrer , dans la mesure du possible , quelques-uns de leurs idiotismes et particularités langagières , dans les langues cibles moyennant le procédé d'emprunt.

Pareille tâche ne pourrait être assumée par un traducteur ancré d'origine dans une langue/culture différente de celle de l'oeuvre à traduire. Aussi recommandons-nous que la traduction d'une oeuvre exotique soit prise en charge par une personne appartenant à la même langue/culture de l'oeuvre ou du moins ayant passé un long séjour dans le pays dépeint dans la diégèse . Et ce , afin que

interprétation sémantique appropriée de l'indexical "je" . Il ne s'agit pas d'un cadre référentiel propre uniquement à l'énonciateur interne , mais d'un cadre commun aussi bien à l'énonciateur qu'au locuteur/auteur. Dans toutes les occurrences précitées , le référent indexé par le pronom sous-entendu (أنا), est bel et bien l'auteur . Dans tous ces passages , le cachet du récit change : de simplement descriptif , il devient narratif, en ce sens qu'il se teinte d'un lyrisme tout intérieur qui se substitue à la simple représentation du monde extérieur . De fait, il serait faux de penser que la manière d'écrire d'Edouard El-Kharrat n'engage qu'un processus de focalisation externe présentant ***"de l'exterieur un personnage dont on ne connait pas les sentiments "***[55]. Un processus de focalisation interne est invoqué dans tout roman Kharratien pour répondre à l'épanchement lyrique qui y véhicule.

Une autre information vient également assurer ladite interprétation sémantique . Il s'agit de la note présentée par l'éditeur à la fin du roman, celle avançant que Bobello est un site archéologique auquel Kharrat s'attacha grandement il y a environ cinquante ans , lorsqu'il vivait à Tarrana , village natal de ses grands-parents . La même postface indique également que l'oeuvre rapporte des événements réels émanant de l'inconscient . C'est là une manifestation de paratextualité d'une très grande utilité sémantique . Elle se propose de présenter au récepteur une information lui permettant de cerner aisément le cachet autobiographique du roman , même si celui-ci inclut également -suivant la postface de l'éditeur - des événements qui ne se sont peut-être jamais déroulés .

Une présentation ou une postface avançant des notes similaires n'aurait pas été inutiles non plus dans la version française . La paratextualité aurait également aidé le récepteur second à mieux cerner la nature du cadre référentiel et à s'assurer que le pronom indexical "je" et les autres marqueurs autobiographiques réfèrent à l'auteur lui-même . La note présentée par l'éditeur de la version française n'a pas souligné avec autant de précision et de rigueur , le cachet autobiographique de l'oeuvre. Elle s'est limitée à la simple présentation de l'histoire , ne s'attaquant à son éventuelle correspondance à la réalité , que par le biais d'une indication fort succinte , pouvant être entièrement inaperçue par le récepteur second .

Etant le seul à saisir l'importance de la paratextualité à l'etape de la réception , le traducteur aurait du donc s'aligner sur l'édition arabe et intervenir par le biais d'une postface aussi fonctionnelle afin que le récepteur second soit aussi sensible à la présence de l'auteur à l'intérieur de son oeuvre , et se rende compte que ce Moi adolescent n'est autre que l'auteur lui-même , ou plus précisement ce que l'auteur était un de ces jours . Dans le présent cas , ***" l'auteur est écrit autant qu'il écrit . [bien des] éléments ont [peut-être] à son insu voix au chapitre : (...) l'inconscient , tout un substrat mental a [sciemment ou inconsciemment] passé dans son écriture"***[56] .

******

Le pronom sous-entendu (انا) perçu en arabe dans les énoncés :

اثارتنى - لم اصنع - الولد الذى كتته - هاجنى - ساورتنى - تجسدت لى

et rendu en français par le pronom personnel de conjugaison " je" , s'interprète linguistiquement comme un pronom indexical renvoyant à un narrateur conçu comme l'instance énonciative première du roman . Or si l'interprétation linguistique du pronom est évidente , son interprétation sémantique qui ***"consiste à identifier le référent visé par l'occurrence de l'indexical en contexte"***[(54)] ,dépend des informations accessibles au récepteur . Ces informations sont multiples :

- Marque indexicale à laquelle s'ajoute un attribut renseignant sur l'origine de l'énonciateur ; origine identique à celle de l'auteur lui-même :

(و مع انى اسكندرانى) , "bien que je fusse Alexandrin"

- Marque indexicale accompagnée d'un groupe nominal renseignant sur l'âge prédominant de l'énonciateur dans la diégèse:

(انا الصبي في الثالثة عشرة) ص ١٣٠ , "Moi le garçon de treize ans (p.103),

et suivie à la page 145 d'un indice temporel permettant , par un petit calcul, de déduire l'identité de l'énonciateur interne (le narrateur) avec l'énonciateur externe (l'auteur) :

Date de la publication du roman	1993	1993	Date de publication
Indice temporel avancé dans les	- 1939	-1926	Date de naissance De l'auteur
Séquences où sont rapportés les		———	
Souvenirs d'adolescence .	———	67 ans	Age de l'auteur à la publication du roman
	54		
Age du narrateur dans ces	+ 13		
Mêmes séquences .	———		
Age du narrateur dans le temps Présent ; temps de l'écriture du roman En 1993 .	67 ans		

- Marque indexicale s'inscrivant dans un cadre temporel beaucoup plus avancé , renseignant sur l'âge de l'énonciateur dans le temps présent :

(أول مرة ادرك و انا في مساء العمر) ص١٥٦

"C'est la première fois que je me rends compte , <u>au soir de ma vie</u> ..."(p.129) , (soit à l'âge de 67 ans , tel que nous venons de le démontrer).

Les informations présentées dans le texte arabe permettent donc au récepteur premier de cerner la nature du cadre de référence et d'accéder à une

اكن قد رأيتهن فى السينما بعد - مثل التى اثارتى و تجسدت لى ، و ساورتنى بها لذات الصبا الأولى ، و هاجمنى بها القذف السرى شبه الطفولى (...) اسمها سعاد فهمى(...) بكازينو مونت كارلو ،و مع انى إسكندرانى فلم أكن قد عرفت من هذا الكازينو الا لافتة على الكورنيش . (ص ٣٤)	les avais pas encore vues au cinéma - comme celle qui m'avait excité , s'était incarnée devant moi et grâce à laquelle je m'étais enivré des premiers plaisirs de l'adolescence , saisi d'une innocente éjaculation presque enfantine [...]Elle s'appelait Souad Fahmi , de la troupe de Beba au casino Monte-Carlo , et bien que je fusse Alexandrin , je ne connaissais de ce casino qu'une enseigne sur la corniche. (p.17)
Ex3: " قلت لها : خضرة ، قشرى لى كوز درة كمان ، و حياة عينيك" . كانت فى نظرتها الى الولد الصغير الذى كنته مؤامرة و تواطؤ ، و جرأة المرأة التى تعلم الصبى كيف يعرف ذكورته. (ص٤٤)	"Khadra épluche-moi encore un épi de maïs , s'il te plait " , lui dis-je . Il y avait dans son regard sur le jeune enfant que j'étais de la connivence ainsi que de l'audace de la femme sachant rendre un garçon conscient de sa virilité . (p.26)

Dans ces exemples , la sexualité incarnée dans des fantasmes et des recherches hétérosexuelles , peuplent la vie psychique de l'énonciateur interne . Celui-ci se confond , en grande partie , avec la personne de l'énonciateur externe , autant dire avec l'auteur lui-même . Il en est l'image brossée sciemment ou inconsciemment par "le locuteur" , terme employé par Gouvard pour désigner l'auteur . De fait, le traducteur d'El-Kharrat doit savoir qu'il ne traduit pas un texte mais un auteur . Il est vrai qu'il n'existe pas toujours une adéquation parfaite entre l'un et l'autre, ***" on peut s'éprendre d'un texte , le trouver sublime et constater qu'il est le produit d'une personnalité qui ne lui correspond en rien ou très peu "***[(52)] . Or ceci n'est point le cas des oeuvres Kharratiennes où un lien très étroit est toujours perçu entre l'écrivain et le narrateur . La présence de l'auteur se manifeste -dans ce roman - au travers d'une narration de nature intradiégétique voire autodiégétique , du fait qu'elle jette un éclairage intense sur une période déterminée de la vie du locuteur/auteur . Cette adéquation auteur/narrateur est perceptible dans le présent roman par un certain nombre de marques , tel le recours à la modalité indexicale activant ***"une procédure de référence directe en direction des énonciateurs "***[(53)]

E- LE MOI ADOLESCENT:

A la maniere d'un Marcel Proust, Kharrat se dévoile complètement dans ce roman . Et à la manière d'un roman à la Marcel Proust, ce roman engage une technique temporelle où le présent ne se suffit pas à lui-même mais se trouve chargé de souvenirs, de tout un passé qui se maintient présent dans l'inconscient de l'être .. malgré les années .. malgre l'écoulement du temps et la proximité du crépuscule de la vie . C'est un roman où les séquences temporelles s'emboîtent de façon anachronique, eveillant tout un ensemble d'impressions, de sensations et de souvenirs qui confèrent de l'épaisseur et de la densité à l'oeuvre . Mais par dessus toutes ces séquences, une seule occupe la majorité de l'espace diégétique et retient, par ce fait même, notre attention : celle où le Moi était encore ... adolescent.

Période de déséquilibre par excellence, l'adolescence est : ***"la [phase] de la vie au cours de laquelle l'enfant devient adulte "***(49), ***"[sa] puberté entraine des modifications importantes (...) poussée de croissance, transformations du corps, acné ; chez la fille, les premières règles ; chez le garçon ., les premières éjaculations fécondes . (...) . Le corps devient un instrument à part entière, imposant ses propres lois notamment sur le plan sexuel "***(50)

La sexualité est en effet ce qui préoccupe le plus l'adolescent . A en croire les psychiatres ***"Les préoccupations sexuelles [de l'adolescent] s'exacerbent et s'expriment de manières polymorphes : regain de la mastubation, attirance homosexuelle , recherhes heterosexuelles , reveries et accentuation de la pudeur"***(51) . Les recherches hétérosexuelles et les rêveries sont en effet les deux éléments les plus distinctifs du roman , objet d'étude, tel que le démontrent les exemples suivants :

Original	Traduction
لم أصنع غراما قط في حقيقة الأمر الا مع خيالات جسمانية . حتى في عز التجسد و الأرضية كن تخيلات . أما صواعق الحب و العشق التي انقضت علي - كما يقال - فقد ضربتني ثلاثا. (ص ٣٥)	Je n'eus jamais d'amour en vérité qu'avec des fantasmes charnels . Même au comble de l'incarnation et du concret, elles étaient des fantasmagories . Quant aux foudres de la passion -comme on dit- elles me frappèrent à trois reprises. (p.18)
Ex2: لماذا تصورته اذا ساحة فسيحة و فيه خاوية تقريبا ، مبلطة ببلاط صقيل، و فيه بيانو عريض جدا على منصة عالية جدا، و راقصات مثل اللاتي فتنتني صورهن في المجلات - لم	Pourquoi donc me l'imaginais-je comme une vaste place presque vide, recouverte de dalles lisses, avec un piano très large sur une scène très haute, et des danseuses pareilles à celles dont les photos m'avaient séduit dans les revues - je ne

أنجرلا و معتقلات المیه المیه و الأنصار(۱) و الأنصار(۲) و الأنصار الى ما لا غاية في النقب في البوسنة و الهرسك و في صور و صيدا في نيوكاسل و نيويورك في ارض الحرب و الضرب و خراب الروح الذى لا ينتهي تاريخه المتقطر ابدا بالدم المسفوح سدى . (ص١٤٧)	Saïda , à Newcastle et New-York, dans la terre de la guerre, des coups et de la destruction de l'ame dont l'histoire , toujours degouttante du sang versé en vain, ne finit jamais . (pp.120/121)

Dans cet exemple , la relation point de vue est clairement épistémique. L'instance énonciative embrasse différents endroits qu'il est impossible de percevoir simultanément . De multiples noms de lieux sont avancés , reflétant un savoir étendu sur la région mais aussi sur les autres contrées du monde . Grâce au procédé de report , le texte d'arrivée laisse dégager la même modalité epistémique d'accès au monde . Le récepteur second perçoit la richesse culturelle de l'emetteur aussi clairement que le recepteur premier .

Le lexique d'El-Kharrat relève donc d'une culture très riche . Nous pouvons même dire -tel que nous venons de le voir - qu'il en est l'instrument de symbolisme; symbole d'un Moi savant qui ne cesse de fouiller dans les profondeurs de ses connaissances pour en dégager ce qui serait capable d'assumer un rôle fonctionnel dans la diégèse . Cependant, le savoir n'est pas la seule source nourrissant le texte Kharratien Celui-ci se nourrit également de la source autobiographique permettant de rapporter des expériences et des aventures d'un Moi qui était un jour ... adolescent .

culture se dévoile également à travers la relation point de vue epistémique que développe son texte .

A en croire Jean-Michel Gouvard , la relation point de vue sert à *"dénommer le type de rapport qu'entretient l'énonciateur avec le monde qu'il représente par le fait même de son énonciation"*(48). Chez Edouard El-Kharrat , la relation point de vue devient par moments epistémique reposant sur un savoir et une connaissance élargis , tel qu'il se présente dans l'exemple suivant:

Original	**Traduction**
فهل يجرؤ المجمع اللغوى ان يعمل علي تنقيح اسماء بلاد و قري مثل نضبايا تادرس و كوم زمران و منية الحيط و كفر العتة و كنيسة شبراطو و سيد الأقليتي ان لم يعمل على محوها تماما (...) قطعان الأسرى الطليان تسير بلا انتهاء على الطريق المدكوك فى الصحراء الغربية ، انتهى رهانهم و اسلموا ايديهم الى خواء الرمل الذى لا حدود له الاسير الشهير الذى يخرج من خندقه يهوى على حذاء اليانكى يقبله و الدبابات و المدرعات تسحق الآلاف تدفنهم أحياء فى خنادقهم و معاقلهم تحت الأرض الأسرى و المشردون و القتلى بالملايين - و بالأحاد الذى يعدل الواحد الفرد منهم دائما اية ارقام مهما كانت فلكية - فى كمبوديا الخمير الحمر و فى اوجادين فى جبال كردستان و سفوح كشمير فى المكسيك و شيلى و سهول السلفادور فى كاتنجا و فى زيلع و هرر و متسوع في روديسيا و فى الكونغو البلجيكية في كرواتيا و في نلجورنو كاراباخ في سويتو و فى القدس فى احراش	L'académie de langue arabe allait-elle rectifier des noms de bourgs et de villages comme Nidbada Tadrous , Kom Zamrane , Minia Al-Hayt , Kafr Al-Ata , Knisat Chabrato et Sayyid Al-Iqliti , voire les remplacer ? (...) les troupeaux de prisonniers italiens marchant sans fin sur la piste du desert occidental , une fois leur pari joué , ils s'étaient rendus au vide illimité des sables , le fameux prisonnier sorti de sa tranchée qui se jette aux pieds du Yankee et les embrasse , les chars écrasent des milliers d'hommes enterrés vivants dans leurs tranchées ou leurs prisons souterraines , les prisonniers , les réfugiés et les tués par millions ou par dizaines qui sont des personnes , aussi astronomiques que soient leurs nombres , au Cambodge des Khmers rouges , en Ogaden , dans les montagnes du Kurdistan , au pied du Cachemire , au Mexique , au Chili et dans les plaines du Salvador , au Kantaga , à Zéli , au Harar , et à Massaoua , en Rhodésie , au Congo belge , en Bosnie-Herzégovine , en Croatie , dans le haut-Karabakh , à Sweto , à Jérusalem , dans les forêts d'Angola , les camps de Mie-Mie et d'Al-Ansar1 , d'Al-Ansar2 et d'Al-Ansar à l'infini au Neguev , à Tyr et

signifie soit clairement et directement assimilé par le récepteur occidental. Parmi les quatre termes précédemment avancés , (السنط) a été le seul à avoir trouvé son répondant exact dans la traduction : "l'acacia", cet arbre "***que les Egyptiens anciens ont (...) utilisé (...) comme bois de combustion dès l'époque préhistorique (...) [et] pouss(ant) au bord des routes agricoles autour du Caire (Saqqara, route du Delta...)***"(45)

Suivant les définitions scientifiques avancées supra, nous pouvons déduire que les noms de plantes cités dans les "Pierres de Bobello" ne relèvent pas de l'arbitraire mais font figure de signes . Ce sont des signes ayant pour référent générique /plante/ . Mais au niveau supérieur et d'après les définitions susmentionnées , nous pouvons y voir des signes au second degré , autant dire des symboles* renvoyant à l'idée du site archéologique ; symboles de Bobello . Un nouveau processus de symbolisation peut alors venir les élever à un troisième niveau , celui d'une réalité abstraite plus vaste , à savoir l'époque greco-romaine mais aussi et surtout l'Egypte ancienne . Dans ce processus de métasymbolisation*, le signe botanique est donc par ricochet, symbole de l'époque greco-romaine et plus particulièrement symbole de l'Egypte Ancienne par lesquelles l'auteur est certes fasciné . N'a-t-il pas ancré le déroulement de son histoire dans Bobello , défini dans une préface correctement rendue en français , en ces termes :

" ***Site archéologique , connu également sous le nom de cimetière des coptes , sur une colline proche du village de Tarrana (l'ancienne Terenouthis) , au nord d'Al-Khattatba , dans le département de Beheira dont la préfecture est Kafr Daoud.***

C'est un lieu habité depuis la préhistoire. Dans la haute antiquité, ce fut un centre du commerce des caravanes reliant le delta du Nil au désert de la Lybie . Il était alors célèbre à cause du précieux sel de Natron. Au temps des pharaons , ce fut un lieu de culte d'Isis. A l'époque greco-romaine , il devient une caserne ainsi qu'un temple dédié à Apollon , d'où son nom : Bobello.

On y a découvert quelques six cents tombeaux où gisaient cinquantes squelettes , tous marqués d'entailles de haches et de flèches."(46)

Dans ce roman , la plante-signe fait donc figure de symbolisant renvoyant indirectement au symbolisé abstrait qu'est l'époque antique qui exhale les parfums du mystère , du charme et de l'éblouissement . Parfums que ne pourrait ressentir qu'un récepteur lucide , cultivé et conscient de la qualité symbolisante de ces plantes-signes .

Ce processus de métasymbolisation se dégage aisément du texte source , tandis qu'il se heurte dans la traduction aux besoins de clarté et de précision recommandés par Fortunato Israel : "***Le traducteur doit être aussi rigoureux , aussi exact que possible***"(47) . Rigueur estompée par l'emploi de l'appellation latine "Nymphéas" ; et exactitude négligée par l'usage d'appellations botaniques non pertinentes , tel le nom "Nerprun" .

La richesse culturelle d'El-Kharrat ne se manifeste pas uniquement par le choix du reseau lexical reflétant une modalité perceptuelle d'accès au monde . Sa

D-<u>LE MOI SAVANT:</u>

Edouard El-Kharrat n'est pas un simple écrivain relatant des histoires et mobilisant, pour cette tâche , les mots les plus usités . Loin de s'en tenir à ce stade commun à beaucoup d'auteurs , Kharrat le dépasse pour atteindre un autre plus profond et plus singulier .Celui où l'écriture adoptée témoigne non seulement d'un talent littéraire mais aussi d'un savoir très vaste et d'une connaissance portant sur les divers domaines de la vie . La force du présent texte ne tient pas seulement à la beauté de son style mais aussi à la précision technique des termes employés , dans maintes occurrences .De fait , son champ lexical qui se révèle être d'une extraordinaire richesse, renferme des technolectes* spécifiques à différents domaines dont la botanie . Nous voyons l'auteur mêler à plusieurs reprises , les mots ordinaires à d'autres relevant d'un lexique plus spécialisé , celui des arbres et des plantes . Ainsi, pouvons-nous lire :

Original	Traduction
السنط (ص٣٩) النبق (ص٣٩) الجميز (ص٣٩) البشنين (ص١٤١)	L'acacia (p.22) Le nerprun (p.22) Le sycomore (p.22) Le nympheas (p.87)

Or dans son opération traduisante , le traducteur n'a pas toujours opté pour un technolecte correcte . Conformément aux guides botaniques ,

(النبق)n'est pas le nerprun mais le <u>Jujubier</u> , un arbre marqué par "***sa haute taille , ses longues tiges et ses feuilles persistantes (...) . Ses feuilles sont ovales , d'un vert soutenu et ont à leur base de petites épines recourbées (...) . Des restes de fruits et de graines du jujube ont été trouvés sur <u>plusieurs sites archéologiques de l'époque préhistorique</u> . <u>les Egyptiens anciens aimaient le goût du jujube,consommé frais ,sec ou moulu en farine.</u>***"(42) De même , "Sycomore " n'est pas l'appellation scientifique exacte de l'arbre (الجميز) , lequel trouve son correspondant minutieux dans "Figuier Sycomore" , arbre qui "***tenait une place importante dans l'Egypte ancienne***"(43) . Quant à (البشنين) , le traducteur a réservé une traduction risquant d'être incompréhensible ; "Nymphéas" étant l'appellation scientifique latine attribuée à cette "***plante hydrophile (...)[qui] était bien connu(e) et très apprécié(e)par les Egyptiens anciens [...] <u>et dont des restes (...) ont été retrouvés dans des tombes de la XVIIIe dynastie et de toutes les époques jusqu'à l'époque romaine</u>***"(44). Le traducteur aurait dû maintenir l'appellation française reservée d'ordinaire à cette plante : le Lotus , afin que son

semblables . Mais se permettre de s'ingérer dans le style de l'auteur sous prétexte de "l'améliorer" ou de le soumettre aux contraintes de LA et aux attentes de ses destinataires , n'est nullement acceptable ; tant ce style est émis dans un dessein fonctionnel . D'autre part , nous ne savons pourquoi le traducteur s'est rebellé contre la texture de la langue source , alors qu'il l'a dans une large mesure respectee dans le premier exemple avancé ?! Du moment qu'il a su lire le texte , force lui était de suivre une méthode unique dans son opération traduisante . La traduction - nous y insistons - est une science ayant ses principes et ses lois , non un domaine permettant des pratiques subjectives , inharmoniques et non fondées .

Si le traducteur s'était attele à reproduire littéralement* la texture de LD , à adopter là encore une visée foncièrement sourcière , il aurait certes réalisé l'équivalence dynamique qui se définit ***"en termes du degré avec lequel les récepteurs du message de la langue d'arrivée repond substantiellement de la même façon que les récepteurs de la langue de départ"*** (40)

L'étude du patron phrastique a fait valoir la nécessité pour le traducteur d' ***"être conscient de son style"*** (41) , lequel devrait mimer celui de l'auteur ; exigence à laquelle le traducteur devrait également se plier pour pouvoir reproduire une des faces louables de l'auteur à savoir son Moi savant .

****

بشر خصيانك يبخرونك بـــالصندل والعنـبر والطيوب مر وراء حجارة بربيللو عبق البخــور الحريف فيه نتن جذاب يطوق عنقك تطير حبال البخور ودخان المخارق ســحبا مــهدرة قلــت حجارة فوق حجارة ؟ إلى متى تظــــل ترتفــق الأنقاض ؟ يمامة مقصوصة الجنــــاح ومحلقــة لا تسقط الكبش النطاح الكبش النطاح يطــاردك بلا هوادة يضربك بقرنين لاتنكســـر حفافيــها المدبية الجاموسة تمتلئ ضروعها باللبن المشــكوك فيه قوامك الإلهي مضروب بالعوار صفحة المــاء تطفو عليها أوراق البطيخ العريضة أعواد الــذرة الناشفة تنقلب وتدور في حلقات حاشيتك غــير المنظورة اوقات النعماء والنكبات كل الرباطات مفكوكة وكل الأنشوطات محلولة نوار البرتقــال فيه بشرى لعب الغرام على المصاطب المظلمـــة نداء نيران الخشب في الأفران والكوانين . (ص٧٢)	eunuques ; ils te parfument de santal, d'ambre et d'aromes derrière les ruines de Bobello , le parfum âcre de l'encens à la puanteur attirante orne ton cou , les colonnes d'encens et de fumée s'envolent en nuages perdus . "pierres sur pierres ? , me suis-je dit . Jusqu'à quand les ruines s'amoncelleront-elles?" Palombe à l'aile coupée et à la patte baguée , ne tombe pas! Le bouc violent te poursuit sans relâche et te frappe de ses cordes solides bordées de poils , la bufflesse a les pis gonflés d'un lait douteux , ta taille divine est entachée de vices , à la surface de l'eau flottent de larges feuilles de pastèque et des tiges de maïs sèches se renversant et tournoyant . ton cortège invisible dans la joie comme dans la peine , tous liens déliés et tous rubans dénoués , les fleurs d'oranger portant la bonne nouvelle , le badinage sur les bancs obscurs , l'appel des feux de bois dans les fours et sur les grilles . (p.51)

Pourquoi avoir divisé la phrase en trois séquences alors qu'elle se présente dans la langue de départ en un seul bloc ? Il est vrai que l'arabe , est par nature une langue prolixe contrairement au français qui se veut laconique . Cependant , lorsque cette prolixité est intentionnellement intégrée dans le texte source et se trouve détentrice d'un sens et d'un rôle fonctionnel , il convient au traducteur de rompre avec la tradition traductionnelle avançant que : ***"La traduction a (...) pour objet de rendre le message et non la forme"***[(39)] , d'autant plus que le récepteur français est familiarisé avec ces longues phrases qui nous rappellent celles d'un Marcel Proust et d'un Michel Butor . Même au cas où cette écriture n'aurait pas existé dans la littérature française , le traducteur devrait également l'intégrer dans le texte d'arrivée afin que le récepteur second soit conscient du mode d'expression et d'écriture de cet auteur égyptien . En pareil cas , la réaction du récepteur ne devrait aucunement préoccuper le traducteur : qu'il l'accepte ou refuse , qu'il en fasse l'éloge ou lui adresse des critiques , ceci n'importe point ; l'essentiel est que ce récepteur a su comment écrit tel auteur et en quoi se distingue-t-il de ses

Cette phrase-bloc où les rapports articulatoires entre les différents segments de l'énoncé ne sont pas explicitement marqués, où la juxtaposition est entièrement absente et où la description se révèle être fort rigoureuse, est l'un des aspects stylistiques et esthétiques de l'écriture kharratienne. Ce genre de phrases accompagné toujours la modalité perceptuelle du récit, celle fondée sur une focalisation externe, sur une appropriation du monde environnant. Ce genre de texture est constitutifs des passages qui s'intègrent dans le texte pour faire davantage valoir sa force d'évocation et d'expressivité.

La traduction a dans une large mesure reproduit cet aspect mais sans pour autant conserver toute sa spécificité. L'absence de ponctuation marquant d'une forte empreinte le texte source n'a point été respectée dans le texte d'arrivée qui a priviligié l'emploi de la juxtaposition. Par ce fait, le traducteur a trahi dans une certaine mesure LD. La ponctuation qu'il a employée adoucit l'impression de force lourdeur et de complexité que reçoit le lecteur de l'original. Celui-ci se trouve d'un coup emporté par une vague de mots d'un registre fort soutenu, étroitement accolés les uns aux autres ; des mots que rien ve vient séparer ... absolument rien. Tandis que la lecture de la phrase d'arrivée permet, tout de même, la prise d'un certain souffle ; une certaine pause y est autorisée à la perception de chaque virgule. L'impression originale est donc plus forte et plus poignante que celle dégagée du texte cible. Pourtant, celui-ci aurait pu être chargée du même pouvoir d'étonnement, si le traducteur s'était fidèlement soumis à l'absence de la juxtaposition. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? pourquoi n'a-t-il pas adopté une visée, à cent pour cent, sourcière ? pourquoi n'a-t-il pas abondé totalement dans les sens de L. Bonnerot soutenant que " *ce qu'il faut atteindre, c'est l'identité non pas seulement d'expression mais d'impression*"(38). "Chaque langue a sa démarche propre et son génie intrinsèque", pourrait dire le traducteur. Mais être fidèle aux moindres aspects de l'écriture source, ne porterait aucunement atteinte ni à cette démarche ni à ce génie. Ceci ne constituerait pas une interférence* structurelle et syntaxique mais une reproduction fidèle d'un mode d'écriture actualisant le style d'Edouard El-Kharrat. Sinon que différencierait El-Kharrat des autres écrivains ? Pour la même raison, nous jugeons impertinente, la traduction présentée pour le passage suivant où l'auteur engage par contre le procédé de juxtaposition :

Original	Traduction
ست الخماسين بت غيوم الطرانة الشترية سحبها القائمة تلقى ظلالا متموحة ، ثعـــابين للمـــاء ، وردتى السوداء شـــوكتها فى شـــفتى جرحـــها مفتوح لايرم قلت لن أضمده أدع الدم يتر حـــتى مجئ الصبح الذى لا إيذان له بمجئ جارية حـــلق المبذولة طوعا أو قسرا ، للومس التى لم يمسسـها	Mère des vents du sud, fille des nuages hivernaux de Tarrana qui jettent des ombres ondoyantes, tu altères l'eau, rose noire dont l'épine m'a percé la lèvre en y laissant une blessure béante, inguérissable ; j'ai dit : je ne la panserai pas, je laisserai le sang couler jusqu'à ce matin sans appel à la prière. jusqu'à la venue d'une courtisane d'Apis qui se donne de gré ou de force, la prostituée que n'a pas touchée la peau de tes

قرقرة السقنقور وهو يشق ثبج الليل والنيل بقبقبة الماء الذى ينفرق شقين اذ يمخرهما قضيباه المتوازيان المنبثقان من بطن هى درع سلحفاة زمار الأتان المستكنة فى الزريبة رفرفة جناحيها اللذين يضربان بلا جدوى عقيمين كأجنحة النعام شخب حليب الكبش الذى له ضروع الجاموسة متلاحقة منتصبة كثيرة ينصب منها اللبن السخن الأبيض ويخرخر فى الطاجن الفخار الذى لايمتلئ قط طول الليل نقيق الضفادع فى قرار المساقى لها مناقير اللقالق تنقر بها لحم القراميط الزلقة على القيعان خوار بقر الوحش المرقط القابع فى ماء الجرن فاتحا فك فرس النهر المنهوم يلتهم حبات البطيخ الضخام الحبلى بحلاوة اللحم النضيج قانية الاحمرار كرير الثعبان العظيم إذ يزحف فى الحقول بمائة قدم مدببة صغيرة يحك التربة القاحلة ويحرثها للتخصيب حتى الصباح خوات العقاب الساقطة على زروع البرسيم على الرياح لها فم حوت بانياب لا عداد لها تسف حبوب الذرة وتكشطها من على كيزانها وتشفط صغار السمك من الماء ضبح الثعلب الضخم القار فى زروع القطن يدق الأرض بخرطومه القوى المفتول يدوس بخفى الجمل على النوار يعار الماعز الذى له فك تمساح له سيف حاد ممدود سمعت صوت شقة شجرة النبق العريقة أمام البيت .

(ص ١٤٤/١٤٥)

un pied sur le bord de l'aire scintillante d'argile molle , le borborygme du scinque qui fend le milieu de la nuit et le Nil , le clapotement de l'eau qui se divise en deux parties que sillonnent ses deux verges parallèles sortant d'un ventre qui est une carapace de tortue , le cri de l'ânesse rentrant à l'étable , le papillotement de ses ailes qui battent inutilement , longues comme des ailes d'autruche, un filet de lait jaillissant du pis du bélier aux nombreuses côtes paralleles et saillantes de buffflesse d'où se deverse le lait chaud et blanc coulant dans le plat de terre cuite tout au long de la nuit sans jamais le remplir , le coassement au fond des canaux des grenouilles aux becs de cigogne avec lesquels elles picotent la chair des clarias glissant au fond des rigoles , le mugissement des vaches sauvages mouchetées cachées dans l'eau de l'aire ouvrant une machoire avide d'hippopotame dévorant d'énormes pastèques enceintes de la douceur de la viande mure purpurine , le rale du gros serpent qui rampe dans les champs de cent petits pieds poilus grattant la terre sombre et la labourant pour la féconder jusqu'au matin , les aigles intrépides fondant sur les plantations de luzerne sur le grand canal ont une gueule de baleine aux innombrables dents avalant des grains de maïs en les raclant de leurs rafles et aspirant de petits poissons dans l'eau , le glapissement de l'énorme renard habitant les plantations de coton , battant la terre de sa puissante trompe musclée , piétinant de ses sabots les fleurs , le bêlement de la chèvre aux machoires de crocodile à l'épée longue et aiguisée , je l'ai entendu couper le vieux nerprun devant la maison .

(p.p.117/119)

Dans ses écrits , nouvelles et romans , Edouard El-Kharrat a intégré la "phrase-séquence" ou la "phrase-bloc" - termes que nous empruntons à Dr/ Amal Farid ; cette phrase qui va jusqu'à s'étaler sur une demi-page , une page et même plus . Devant ce type de phrases , le lecteur se trouve face à un flux ininterrompu de mots aposés les uns à côté des autres comme les points serrés d'une tapisserie habilement fabriquée . Il se sent à bout de souffle même avant de n'avoir achevé la lecture de la phrase . Dans certaines occurrences , le traducteur a respecté la spécificité de la texture source . L'exemple suivant en est une illustration :

Original	Traduction
لجب للمخلوقات الصاحية الشرسة كلها يتزاحم فى صدرى يتضارب ويتلاقح تـرداد مواء العرسة وجهها وجه قرد ضحكته تـتردد مع صلصلة الحلى التى سرقها من خزانة خالتى روزة وخالتى سالومة فيها ترنـان جلجلة أجراس صغيرة صرير انسياب السلمندر الـذى له صدر قمرى يصاعد سجعه ورأس ديك لـه رقاء بينما يجر ذيله الطويـل بحراشـيفه لها خشخشة يابسة هام الشجر الليلى المتكـاثف أسمع للأغصان الأثيثة تراتيم بلغة لا أعـرف منها نأمة وفهمها يدخل قلبى بينمـا فحيح التنين المجنح يختلط بصهيل فرس له رأس أسـد يزمجر وجسم ظبى وحوافر ثور يتراوح زئـيره مع الخنير عميق الغور بغام الغزال الذى يسبح بجسم سمكة زعانفها أجنحة خفاش جلديـة مبتلة لها طبطبة أتبين وقعها المنتظم فى الريـاح الدفاق تخير الجنى الزنديق مختبئا فى دغل الحلفـا والخنا وراء الطاحونة يخبط جلدهـا بقضيبـه الوحيد يبقر به أبضاع النسـوان الخواطـى صهيل البطريق الذى له حوافر الخيول الصافنة على شط الجرن المترقرق بـالطين الرخـراخ	Le vacarme des créatures féroces se réveillant , se bousculant dans ma poitrine , s'entrechoquant et se fécondant , le miaulement répété de la belette , son visage de singe dont le rire se répète avec le cliquetis de la chaine volée dans l'armoire de mes tantes Rosa et Salomé au retentissement de clochettes , le grincement de la fuite de la salamandre à la gorge de pigeon dont le roucoulement s'élève , une tête de coq qui hulule tandis qu'il traine sa longue queue à écailles faisant un cliquetis sec, les cimes des arbres nocturnes touffus -j'écoute des branches denses les chants , dans une langue dont je connais pas un mot et sa compréhension pénètre mon coeur alors que le sifflement du dragon ailé se mêle au hennissement d'un jument à tête de lion grondant , et un corps d'antilope des sabots de taureau dont le rugissement se mêle au beuglement profond , le gémissement de la gazelle qui court avec un corps de poisson dont les nageoires sont des ailes de chauve-souris en peau mouillées faisant un clapotis dont je distingue le rythme régulier dans le canal impétueux , le grognement du djinn athée caché dans la jungle d'alfas et de bambous derrière le moulin dont il bat la margelle de son pénis avec lequel il éventre les femmes pecheresses , le hennissement du pingouin aux sabots de cheval levant

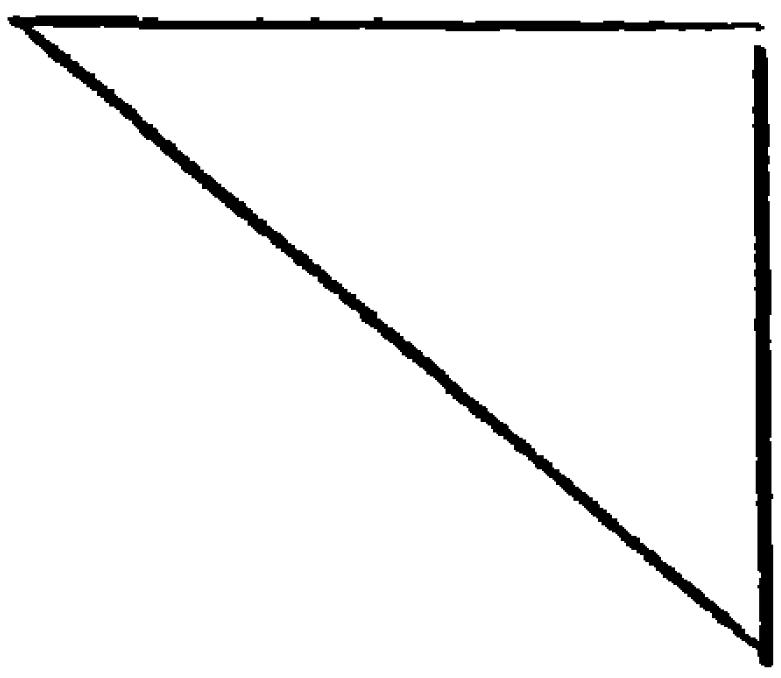
.. لا (ص٩٠)	Je m'abandonne ... Je ne m'abandonne pas ... Je (p.67)

En lisant LD , nous avons l'impression d'entendre une symphonie .. une symphonie très douce très poétique . Elle nous emporte par ses phrases délibéremment répétées , par ses mots qui ne sauraient être remplacés par d'autres , par son patron intonatif adroitement voire poétiquement conçu ... loin ... très loin . Elle nous emporte dans un monde où n'affleurent que splendeur et beauté ... la même beauté que fait affleurer LA . Il est vrai que le coefficient de foisonnement* n'est pas entièrement identique , or ceci est attribuable à la nature très différente des deux langues .

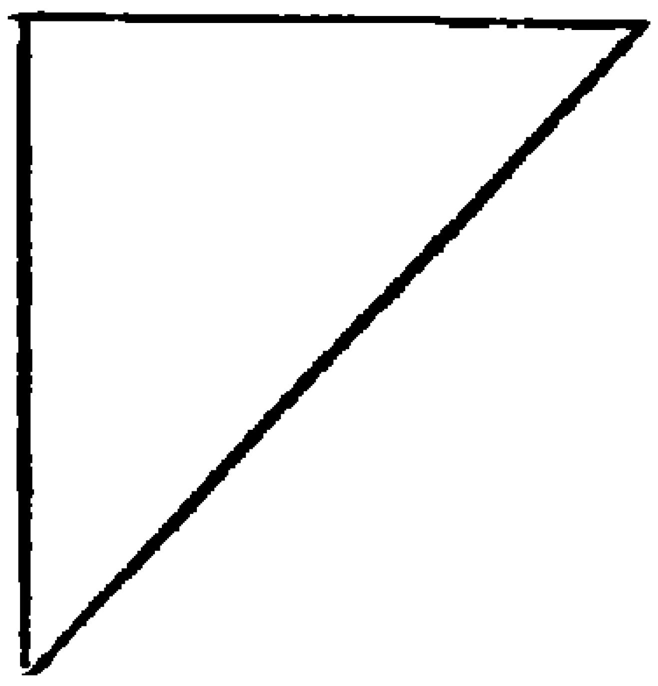
Dans chacun des exemples mentionnés supra , le traducteur a tenté d'être ce "skieur" qui suit de très près les traces du "moniteur-auteur" en s'en écartant le moins possible , en épousant la même rythmique , le même patron intonatif , voire la même douceur langagière . Il est vrai que la traduction engage des sons différents des initiaux , mais la musicalité n'y est point absente . Le procédé itératif confère aussi bien à LD qu'à LA , une musicalité agréable à l'oreille . Le traducteur a su également capter le rôle fonctionnel attribué à la pause . Celle-ci est produite par l'emploi des virgules et des points horizontaux . De même que dans l'original , le traducteur en a fait le signal d'une énonciation contemplative et poétique qui fait que l'on reconnait sans peine son artisan initial , à savoir l'auteur .

Dans l'original de même que dans la traduction , toutes les parties où le tempo ralentit , laissent véhiculer le schéma d'une pyramide renversée, où le socle est en haut ; le summum , en bas . Schéma permettant d'actualiser -au mieux- le contenu situationnel poétique :

L'arabe



Le français



Ainsi , le traducteur a-t-il respecté le principe traductionnelle stipulant qu' *"on ne [doit] pas (...) traduire les passages poétiques par une prose plate"*[36] . Or si dans la reproduction des passages poétiques , le traducteur a toujours su lire le texte avec *" l'oeil de l'exegète averti , avec l'oreille de l'interprète musical , avec la sensibilité déployée de l'artiste dont les cinq sens sont aux aguets"*[37] , il ne l'a pas toujours été lors de la transmission des phrases longues .

C- LE PATRON PHRASTIQUE

Chaque auteur possède un style qui lui est bien propre .. un style qui fait dire à quiconque le lirait " pas de doute , c'est bien lui " . Ce style qui fait la différence entre les écrivains s'inscrit également dans la diégèse kharratienne comme signe métaphorique , permettant au sens de mieux être perçu et à la communication de mieux s'établir , sur l'axe Emetteur/Récepteur .

Dans les " Pierres De Bobello " , le patron sur lequel les phrases sont construites . se présente comme un élément stylistique porteur de sens . Variant entre longues et courtes , ces phrases reflètent tantôt la complexité tantôt le lyrisme d'une écriture qui ne saurait qu'être spontanée et définitoire de cette âme si sensible qui la manie sans cesse , la module , la façonne , pour qu'elle puisse être à même de dire ce qu'il y a de plus enfoui dans son intérieur et dans son esprit .

Dans ce roman qui se distingue par la part considérable qu'y prend la mémoire , l'on voit se creuser une écriture qui devient laconique voire poétique lorsqu'elle se trouve soumise au souvenir ou à la contemplation . Des phrases brèves où l'itération se maintient présente , laissent dégager la senteur de la poésie et la saveur du romantisme

Original	Traduction
EX1: كم سكرت ، انا قبل المذاق . بل صرعتني خمرك . فكيف بي غريقا في سورة جسدك؟ سكري مركب طاحت به اللجج. لا مرسى لي . حتى الآن. حتى الآن. (ص١٨٣)	Combien j'étais ivre avant d'y goûter , j'étais même assommé par ton vin! Que dire une fois plongé dans les flammes de ton corps ! Mon ivresse est un vaisseau emporté par les flots . Je n'ai pas trouvé de port . Jusqu'à maintenant . Jusqu'à maintenant. (p.154)
Ex2: امعتم، لا نور في قد اتسى ؟ انت احتياج للقلب لا رضى لي و لا ارضاء احتياج لا ينتهي . (ص٢٠٧)	Fait-il nuit noire en moi? Tu es un besoin du coeur Insatisfait et insatisfaisant Un besoin Infini. (p.84)
Ex3: لا استسلم .. استسلم ..لغواية اليأس.. لا.. لا استسلم .. استسلم لا استسلم	Je ne m'abandonne pas . je m'abandonne .. à la séduction du désespoir Non .. je ne m'abandonne Pas

contraintes* de LD , tel que le fait Ahdaf Souweif dans ses romans anglais Pour ce faire , le traducteur devrait s'écarter de la tradition et produire un texte qui sonnerait comme venant d'ailleurs , car il vient effectivement d'une culture très distante de la nôtre. La couleur locale impregnant un texte ne saurait se naturaliser entièrement et se fondre dans la culture qui l'accueille Les équivalences sémantiques et les adaptations ne sauraient pas toujours donner à lire toutes les connotations et les spécificités culturelles de LD . Les procédés d'emprunt et de report accompagnés d'un glossaire à visée interprétative et de quelques notes infrapaginales , contribueraient dans pareil cas à préserver les magies silencieuses de l'original . Sinon , l'auteur dirait en lisant la traduction de son oeuvre . " la traduction est écrite dans une langue correcte mais je ne m'y reconnais pas !!" Réaction qu'a eu effectivement Edouad El-kharrat en lisant la traduction française de son roman . Dans le numéro 3 du Magazine de Traduction d'Al-Alsun . Edouard El-Kharrat exprima aux pages 122/123 . son indignation de voir toutes les particularités ayant jalonné son oeuvre , s'absenter presque entièrement des traductions rédigées en langues française et anglaise : les deux langues vivantes qu'il possède .

Ceci est bien vrai pour la restitution de la couleur locale et du code langagier mais alors qu'en est-il de la restitution du patron phrastique?

******

également , procéder par report tout en mentionnant entre parenthèses le correspondant français , aurait été plus judicieux . L'emprunt est de même recommandable voire appréciable pour la transmission des idiotismes* les plus répandus dans la religion musulmane , tel :

(بسم الله الرحمن الرحيم) que les musulmans tâchent de prononcer tel quel en arabe , quel que soit l'endroit où ils se trouvent ou la langue de la personne à qui ils s'adressent . Bien que l'équivalence lui ayant été apportée par le traducteur soit correcte :

"Au nom de Dieu le Clément Le Miséricordieux " (p.148)

nous aurions préféré le recours à l'emprunt , d'autant plus que l'auteur présente dans son oeuvre deux contextes religieux différents : le musulman et le chrétien . Procéder par emprunt afin de restituer les idiotismes islamiques les plus notoires , ceux qu'un récepteur occidental assimilerait sans peine tel , " Bism'Allah A'Rahman A'Rahim" et " Inshaa'Allah" ; conserver le nom divin "Allah" - au lieu de "Dieu" employé dans la traduction- dans les occurrences à cachet islamique et dans les idiotismes les moins connus par le récepteur occidental , Tels:

الله اعلم →Allah est le plus Savant

اسم الله عليه →Qu'Allah le garde

اعوذ بالله من غضب الله →Qu'Allah nous préserve de son courroux

tout en lui opposant l'appellation " Le Seigneur " , plus convenable aux idiotismes chrétiens , auraient subtilement mis en exergue la coexistence dans l'univers textuels de deux contextes religieux différents .

En lisant :

" Au nom du Père , du Fils et du Saint-Esprit , Dieu unique , amen, Bism'Allah Al-Rahman Al-Rahim" , le récepteur occidental sentirait l'aspect immanent au texte de départ , beaucoup plus que ne le ferait une traduction basée sur une exactitude linéaire qui ne saurait reproduire aussi clairement , toute la charge connotative de l'original :

Original	Traduction
باسم الأب و الإبن و الروح القدس اله واحد أمين ، باسم الله الرحمن الرحيم . (ص١٧٦)	Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit , Dieu unique amen , au nom de Dieu le Clément , le Miséricordieux. (p.148)

Somme toute en vue de faire découvrir au récepteur occidental la couleur d'un roman exotique , le traducteur devrait adopter une visée sourcière et s'efforcer - dans la mesure du possible - de plier LA aux servitudes* et aux

les productions littéraires qui étanchent sa soif de connaître les caractéristiques immanentes aux autres cultures. En optant pour une telle visée traductologique, l'objectif que nous nous proposons d'atteindre ne consiste naturellemnent pas à apprendre aux étrangers les unités prosodiques populaires, mais tout ce qui dans une oeuvre fait sa distinction de bien d'autres appartenant à la même langue/culture ; et tout ce qui -restitué par le biais de l'emprunt - donnerait au récepteur étranger l'occasion de déguster , de chez lui , les délices d'une langue/culture .. fort nouvelle à ses yeux ; et visiter, par la voie de la lecture, un pays dont il rêvait peut-être depuis bien longtemps.

Le traducteur doit donc briser les barrières dressées entre les différentes langues/cultures pour diffuser la sienne parmi les autres nations et les amener à la connaître . Cette tâche incombe davantage au traducteur de nationalité arabe. C'est à lui d'imposer sa langue/culture au récepteur occidental, l'amener à connaître ses traditions , ses manières, ses moeurs voire - si possible - la terminologie qui lui est propre . L'occident ne nous a-t-il pas imposé les siennes , ne nous a-t-il pas imprégnés , en quelque sorte , d'un cachet qui n'est pas le nôtre, et amenés à employer - dans moult circonstances - une terminologie qui lui appartient :

Merci, Thank's, Ciao ,week-end, OK, Hie, Bye, Hello ...

N'est-il pas temps de nous délivrer de l'ascendant de l'occident et contrecarrer l'invasion de sa langue/culture ? La traduction en langue occidentale d'une oeuvre orientale devrait donc avoir le mérite d'intégrer le récepteur second dans un univers mental et culturel qui autrement lui resterait hermétique . Les technologies modernes (L'Internet , les satellites, etc.) jouent un rôle hautement important dans le rapprochement et l'interaction des cultures , ceci est vrai . Cependant , la littérature demeure toujours le moyen le plus apte à préserver l'imagerie et la senteur d'une culture déterminée.

Dans sa traduction , Jean Pierre Milelli a d'ailleurs eu le mérite de transmettre, par report, quelques noms attribués aux sourates coraniques, telles :

سورة ياسين ———> La sourate *Yasin*

الفاتحة ———> La *Fatha*

(ص١٧٦) (p.148)

Cependant , nous aurions préféré qu'il maintienne ce procédé en restituant toutes notations similaires . Suivre une méthode scientifique unique , le long de l'opération traduisante , relève des principes fondamentaux de la traductologie, <u>science</u> de la traduction . Pourquoi avoir changé de méthode en rendant (آية الكرسي) , si célèbre dans la religion musulmane et chargée d'une connotation particulière dans les esprits . par "Le verset du Trone " ? Dans cette occurrence

En vue de rendre ces unités prosodiques, le traducteur a été - comme le serait quiconque à sa place - cibliste, cherchant à adapter LD à la démarche de LA. Ainsi est-il tombé dans le piège contre lequel Georges Mounin nous met en garde, qu'est d' " *affaiblir l'énergie (de l'expression orale) pour la rendre intelligible au lecteur* "(32). Compte tenu de sa nationalité française, le traducteur a veillé à revêtir sa traduction d'un bel habit "***made in France***"(33). Or, la standardisation de cet "habit" ne sied pas au registre fort populaire dans lequel baignent les expressions initiales. La traduction ainsi effectuée a freiné l'elan fort naturel jalonnant le texte de départ. Toutefois si le traducteur n'avait pas été français, aurait-il accordé la primauté au dépaysement et réexprimer LD au plus près de sa forme originale ? Nous doutons fort. Mais le lecteur occidental, ne doit-il pas sentir davantage la différence ? Dans pareilles occurrences, nous estimons que le traducteur doit conférer à son texte un air aussi naturel et spontané. Les unités prosodiques arabes ne sauraient trouvé leurs répondants exacts que par le recours à l'emprunt accompagné, dans le glossaire, d'un correspondant lexical français voire d'une indication du registre langagier (soutenu, familier, populaire, rural, etc.) ; ceci étant fort nécessaire dans le présent cas.

Quelque paradoxale que puisse sembler cette proposition, nous l'estimons fort possible, d'autant plus qu'une romancière de taille telle Ahdaf Souweif(34) a su parfaitement manié la langue anglaise au profit de sa langue maternelle, qu'est l'arabe. Dans son roman " Kharretat Al-Hob", (L'artisane de l'amour), nous pouvons lire :

> *"Yakhti, lauph, I say. What do we take from it all ? "*
> *"And they will be five in the eye of the enemy"* (35)

Elle a pour ainsi dire intégré le génie de la langue arabe, son mode d'expression voire sa terminologie dans la langue anglaise. C'est là un objectif qu'elle s'est proposée d'atteindre depuis le début de sa vocation d'écrivain, et qui fut accueilli avec beaucoup de considération par les récepteurs anglais. Pourquoi donc ne pas faire nôtre, cet objectif et nous efforcer de préserver au maximum l'exotisme des oeuvres arabes. Le lecteur de la traduction suivante :

> -Ya'lahwi, Ya'lahwi, pourquoi es-tu pâle?
> -Y'a eini, tu me brises le coeur
> -Awaf ya Khadra
> -Doucement Yakhti
> -Ya nari ! qu'ils sont impossibles les enfants d'aujourd'hui !

éprouvera un plaisir supplémentaire que ne connait pas le lecteur arabe, celui de découvrir les couleurs, les ambiances voire les mots d'une culture venue d'ailleurs. de loin .. de très loin. Le lecteur occidental est constamment pris de passion pour

Original	Traduction
وو ضعنا الرحمة و النور على ترب احداد و اسلاف لم اكن اعرف منـــهم احــد . (ص٥٢)	(...) et posâmes des offrandes sur les tombes d'ancêtres dont presque aucun ne m'était connu. (p.34)

De quel genre d'offrandes est-il question ? A l'hyponyme* employé dans l'original , le traducteur substitue un hyperonyme*_ camouflant en partie , la couleur locale marquant LD . Pour que la traduction suive le même axe sémantique , le traducteur devrait opter pour l'emprunt "A'Rahma et A'Nour " , accompagné dans une note infrapaginale des dénotation et connotation suivantes : Sorte de patés de formes variées (ronde, triangulaire , ovale) , faites à partir de farine , d'eau , de graisse ou d'huile et distribués aux pauvres , dans les cimetières, par la famille du défunt , en guise d'offrande expiatoire . C'est la tradition suivie dans les milieux ruraux et populaires .

Loin de nous en tenir aux remarques sur lesquelles nous avons , jusqu'ici fonde notre commentaire , nous nous sommes efforcée décerner ce qui serait de nature à faire pénétrer le récepteur occidental dans le tréfonds de l'univers oriental teinté de la couleur rurale et populaire ; à lui faire valoir l'endogène , la part de l'original par rapport à la tradition littéraire occidentale , mais aussi et surtout par rapport à la tradition observée en matière de translation des romans arabes .

Pourquoi faudrait-il toujours nous limiter à la terminologie renseignant sur la gastronomie du pays , sur certaines habitudes vestimentaires ou sur quelques faits de tradition n'existant pas dans la culture cible ? Pourquoi ne pas songer à sortir de cette ornière , à dépasser cette étape conventionnelle d'analyse et de traduction , et se décider d'aller plus loin dans la préservation de l'étrangeté . Pourquoi ne pas offrir au récepteur occidental , l'occasion non seulement d'assimiler mais aussi de sentir ? Pourquoi ne pas se rapprocher davantage de l'intraduisible tel que nous le proposons pour restituer les exemples suivants :

Original	Traduction
-يا لهوى يا خرى مال وشك مخطوف كـدد (ص١٥)	-Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi es-tu pâle . (p.62)
-يا عيني قطعت قلبي (ص٨٢)	-Tu me brises le coeur (p.59)
- عواق يا خضرة (ص٣٨)	-Bonjour Khadra. (p.21)
-بالهداوه ياخي(ص٦٢)	-Tout doux ma soeur (p.42)
-يا ناري من ولاد اخر زمن (٣١)	-Ah! Ces enfants d'aujourd'hui (p.15)

maladroitement interprété par le destinataire . Les traditions , les coutumes , les manières et les comportements ne sont pas les mêmes dans toutes les cultures . Ce qui est considéré positif dans l'une peut ne pas l'être dans l'autre. Deux hommes se tenant par la main constituera pour un oriental un signe d'amitié et d'affection , tandis qu'il sera différemment perçu par un occidental qui y verrait un signe d'homosexualité et s'étonnerait de voir dans un milieu qui se dit conservateur , un phénomène aussi indécent ! Une note qui se proposerait de parer à toute ambiguité d'interprétation et présenter - justement - le Moi à l'Autre , ne serait donc pas inutile ; le traducteur n'étant pas - comme le dit si bien Jardin Pascale ***"une interface entre les cultures?"***(30) .

Lire dans un contexte socioculturel différent du sien , le passage suivant :

Original	Traduction
سمعت خالتي روزه تطلب من خضرة ان تضمخ شعرها بالجاز، كانت تطلب منها ذلك بانتظام مرة في اول كل شهر ، لتنقيه تماما من كل واغل . (ص ٤٦)	J'avais entendu ma tante Rosa demander à Khadra de lui enduire les cheuveux de Kérosène , ce qu'elle lui réclamait régulièrement au début de chaque mois , pour les purifier de tout parasite . (p.27)

Risquerait d'être considéré d'un mauvais oeil par le récepteur occidental inaccoutumé à un tel comportement . Sa réaction sera certes l'indignation voire la moquerie d'un peuple qu'il considère dejà , depuis longtemps , comme inférieur au sien . Mais en précisant dans une note infrapaginale , que ceci relève d'une ancienne tradition rurale et populaire qui se fait de plus en plus rare , soulèverait une réaction différente chez le récepteur occidental . Or une mission aussi délicate et minutieuse ne saurait être prise en charge que par un traducteur mobilisant des connaissances fort poussées sur l'univers du discours* , le genre littéraire qu'il est en passe de traduire , l'auteur , son oeuvre , les contextes d'énonciation , la langue de départ et sa grammaire ; des points qui échappent - dans maints endroits- à notre traducteur . Dans l'exemple précité , nous le voyons restituer le pronom suffixé (ها) ———> (شعرها) , renvoyant à Khadra par un déictique anaphorique "lui" , référant à " tante Rosa ". Or d'après l'étude de la situation , la traduction correcte est la suivante : "j'avais entendu ma tante Rosa demander à Khadra de s'enduire les cheuveux...". ***" Pour un traducteur qui ne disposerait que d'un savoir linguistique , bien des oeuvres seraient partiellement ou totalement inintelligibles"***(31), et de multiples informations demeureraient occultes ou faussement exprimées , tel qu'il ressort de l'exemple suivant :

possible l'image source à l'esprit du destinataire , le traducteur a par là même amoindri l'exotisme du roman égyptien . De fait, les quatre mots précités constituent non pas des mots-objets qui renvoient à eux-mêmes mais des signes s'inscrivant dans l'acte de référence premier (Auteur———>R1), pour renvoyer à des entités non seulement orientales mais typiquement égyptiennes et appartenant principalement aux classes rurales et populaires .

(فطير مشلتت) n'est pas une simple galette beurrée , mais une grande galette ronde composée de plusieurs couches , à base de beurre ou de graisse , et confectionnée initialement dans les campagnes égyptiennes . De même , (غازية) n'est pas la gitane , cette bohémienne faisant partie des peuples nomades qui se déplacent d'un pays à l'autre et exercent différents métiers . C'est précisement une danseuse égyptienne pratiquant la danse du ventre et se déplaçant dans ce but , d'un endroit à l'autre . Cette danseuse fréquente particulierement les milieux ruraux ; l'appellation "Ghazeyya" , étant de tradition employée dans ces milieux . Il en est de même pour (طبلية) dont la définition ne peut se limiter ni à " table basse" ni à "table en bois" , mais aux deux amalgamées . C'est une table ronde , basse et en bois utilisée dans les milieux ruraux et populaires . Quant au mot (قلة) , le traducteur a commis un faux-sens lors de sa restitution . Le référent visé par ce terme est loin d'être /poêle/ ; son signifié exact étant : pot d'argile poreuse destiné - jusqu'à nos jours - dans les milieux égyptiens ruraux et populaires , à consever l'eau potable du fait qu'il la rend très fraîche .

Le cadre de référence n'est donc nullement le même dans les deux textes . Dans pareil cas , il aurait été plus judicieux de recourir à l'emprunt et à la technique interprétative . Autant dire , garder le mot tel quel sans traduction mais en l'accompagnant d'un astérisque qui indiquerait au lecteur qu'à tel mot sera réservée une interprétation intégrée dans un glossaire , à la fin du livre . Accompagner la traduction d'une telle oeuvre , d'un glossaire interprétatif d'énoncés jugés être intraduisibles ou inconnus par les récepteurs seconds enrichirait certes la traduction du fait qu'il rapprocherait deux cultures hétérogènes et faciliterait la communicabilité sur l'axe E1———> R2 . Toutefois , le glossaire ne devrait comporter que les emprunts n'ayant pas été encore intégrés dans la langue française. Y introduire des mots tels : Kebab , Kefta , Cheikh , Sakieh , Foul,Taamiya , Imam , Kohl , Henne ... connus par bien des français , encombrerait le glossaire et lui ôterait sa valeur fonctionnel , qu'est d'introduire dans une langue/culture , les faits linguistiques d'une autre très distante . Dans cette même visée , le traducteur pourrait également recourir aux notes infrapaginales , mais ceci n'est à effectuer que dans une mesure très restreinte : ***" la pertinence des notes ne fait pas l'unanimité"***(28). Dans une tentative de rapprocher les distances séparant culture A et culture B , mais aussi ***"accroître la lisibilité du texte d'arrivée"***(29) , le traducteur pourrait recourir à des notes succintes sur la portée d'un fait de culture ou de civilisation risquant d'être inconnu ou

Original	Traduction
عمة	Imma
مزة	Mezze
شيخ	Cheikh
ساقية	Sakieh
ملوخية	Mouloukhiyya
حنة	Henne
سمسمية	Soumsoumeyya
عاشورة	Achoura
جلابية	Gallabeya

Or ces mots ne sont pas les seuls à figurer dans le texte original. Celui-ci contient d'autres unités aussi révélatrices de l'exotisme initial. Des mots tels :

(فطير مشلتت) ، (غازية)، (طبلية) ، (قلة)

Connotent un milieu socioculturel fort particulier, où rural et populaire se rejoignent. Afin de les transposer, le traducteur a donné priorité, tel qu'il l'a fait pour tant d'autres mots, à la tradaptation, privilégiant le goût du récepteur occidental et ses attentes linguistiques. Le résultat en a été les traductions suivantes:

- Galette beurrée.
- Gitane.
- Table basse / Table en bois.
- Poêle.

Quiconque procéderait à la confrontation des deux langues, s'apercevrait - sur le champ - de l'inexactitude de la traduction. Désireux de rapprocher autant que

B- LA COULEUR LOCALE:

Tout pays au monde possède une couleur qui lui est bien particulière ... Tout pays au monde exhale une certaine odeur , éveille certaines sensations , produit un certain effet sur les esprits . Mais toutes ces caractéristiques se font plus grandes encore dans les pays qui n'appartiennent pas au monde occidental . Il suffit d'évoquer l'Inde , la Thaïlande , la Turquie , les pays d'Afrique ou ceux de l'Orient pour que soit dégagé et répandu un arôme très agréable . Un arôme qui n'appartient qu'à ces pays qui exhalent au loin leurs doux parfums .. des parfums frais comme la fraîcheur du printemps .. doux comme la douceur d'un soleil d'hiver . L'Egypte appartient à cette catégorie . Elle est de ces pays qui sonnent le glas de l'exotisme ... un de ceux qui fascinent l'occidental , l'immobilisent par la seule puissance de leur éclat ; le captivent par le seul ascendant de leur couleur exotique .

L'Egypte est ***"pour une large part ce qu'Eco appelle le "thésaurus" du lecteur de kharrat "***[24] : son oeuvre se pare en effet d'une ***"magie égyptienne très spécifique"***[25] et constitue ***"un secret (...)livré à celui-là seul qui peut ou qui veut le comprendre"***[26] . Le récepteur premier de l'oeuvre kharratienne le ressent fort bien , mais qu'en est-il du récepteur second ancré dans une autre culture et s'exprimant dans une autre langue ?

Nous constatons que depuis toujours , les traducteurs littéraires ont été tiraillés entre les deux visées de la traduction : sourcière et cibliste ; entre la fidelité à l'aspect notionnel et au sémantisme relatifs au texte de départ et entre les exigences imposées par la langue d'arrivée ; entre ne pas trahir l'emetteur premier et repondre au besoin d'intelligibilité requis par le récepteur second . Raisons pour lesquelles , ils étaient dans leur majorité fideles à la théorie du Skopos , définie par Jean Delisles comme étant une ***"théorie de traduction qui accorde une grande importance aux aspects pragmatiques des textes et selon laquelle le texte d'arrivée est essentiellement détermine par sa fonction auprès du public cible , et non pas seulement par les caractéristiques du texte de départ "***[27]

Partant de cette théorie , nous les voyions s'ingénier à produire une traduction idiomatique* non dépaysante . accorder la primauté aux contraintes* de LD , à son usage et aux attentes linguistiques de ses locuteurs natifs ; créant ainsi pour certains ce que Georges Mounin avait appelé "Les belles infidèles " , et variant pour d'autres entre les deux procédés les plus illustres en matière traductologique : l'équivalence et l'adaptation ou la tradaptation* , néologisme figurant dans la "Terminologie De La Traduction " de Jean Delisles . Il en résultait dans la majeure partie des cas , des traductions ne permettant pas la connaissance et la découverte des choses : notamment lorsque ces choses figurent dans un univers linguistique et socioculturel qui n'est lié par aucun lien de ressemblance avec l'univers dans lequel les destinataires sont enracinés , depuis leur naissance . Tel est le cas du présent roman : roman oriental adresse à un lecteur occidental . Dans son opération traduisante , Jean Pierre Milelli a respecté - il est vrai - les noms des lieux et les noms propres en procédant par report* ; et a recouru à l'emprunt pour rendre des mots tels

l'obscurité profonde qui regnait dans les ruelles de Tarrana, ah q' c'était noir comme dans la gueule d'un loup."

Dans notre traduction , nous avons tenu à l'application du principe: "***Traduire du marqué par du marqué, du non marqué par du non marqué***"[(22)], afin de parer à toute déperdition stylistique. Suivant de près le texte original, nous avons introduit dans notre traduction, des expressions relevant d'un registre familier (*ils ont tous décollé, noir comme dans la gueule d'un loup*), tout en préservant les marqueurs morphophonologiques propres à la parlure familière.

Le ciblage d'une construction langagière expressive du type hybride se révèle donc fort utile. L'effet d'étonnement que le récepteur second pourrait recevoir à la perception de ce métissage, l'incitera à refléchir à son sujet et en dégager les diverses connotations pouvant lui être attribuées.

Pour transposer pertinemment le code langagier, il ne suffit donc pas au traducteur de savoir deviner le registre de langue employé, force lui est d'aller plus avant, de le faire sentir à son lecteur. Il lui convient de le prendre non en mention* mais en usage* , le considérer comme un signe artificiel permettant de "***viser un référent***"[(23)], cerner sa motivation et s'ingénier à le restituer par le signe conventionnel correspondant, celui qui n'échapperait pas au lecteur averti.

Balançant entre équivalence et adaptation, le traducteur se doit de savoir cerner le degré de convention d'un marqueur phonostylistique, morphologique et syntaxique , qui agirait - comme dans l'original - par évocation ou connotation. C'est ainsi que le texte cible saurait atteindre à l'authenticité artistique requise. Nous venons de le voir avec la transposition du code langagier et nous le verrons, à présent, en étudiant la translation de la couleur locale.

******

Le lecteur de l'original est d'emblée frappé par l'omniprésence du substrat dialectal dans le roman ; caractéristique relevant de l'écriture arabe moderne . La langue parlee qu'elle soit fonction d'un registre familier , populaire ou rurale , occupe dans ce roman comme dans de multiples oeuvres modernes , une dimension considérable . Cependant, le présent roman a la particularité de mêler,souvent,dans un même passage , le parler au classique pour former un niveau de langue hybride. Hybride du fait qu'elle résulte d'un croisement probant de variétés de registres. Dans son oeuvre , nous voyons l'auteur reproduire toutes les strates sociales ; chacune connotée par son mode d'expression langagière . Et le voici d'un coup rassembler tous ces modes d'expression dans un seul moule comme s'il voulait supprimer la différence de registres , lever les barrières idiolectales* et sociolectales* qui viennent se dresser sur le plan concret entre les habitants d'un même pays ; créant ainsi les complexes d'infériorité et les sentiments de supériorité et de grandeur . En dissipant sur le papier les barrières langagières , il voulait peut-être les dissiper dans la réalité ou du moins estomper les multiples effets nocifs qui en découlent et incitent d'aucuns à se faire une haute opinion de soi-même et se sentir supérieurs aux autres .

Par ce même procédé , l'auteur était peut être également désireux de faire allusion à la présence à l'intérieur de nous tous , de cette hybridation langagière Chacun de nous renferme au fond de lui , tous ces registres à la fois : le classique , le familier , le populaire et les manie à son aise suivant les circonstances , les fréquentations , l'ambiance où il se trouve et l'état d'âme qui le traverse . Bref , quelle que soit la visée exacte de l'auteur , ce passage - comme tant d'autres - offre au récepteur la possibilité d'en dégager une multitude d'interprétations , toutes valables .

Le métissage des registres langagiers acquiert donc le statut de signe artificiel* et s'intègre dans un climat chargé d'une multitude de signes . Toutefois , celui-là confère à l'oeuvre une couleur particulière qui a malheureusement echappé au traducteur . En conservant opiniâtrement le registre standard, le traducteur a gommé les multiples connotations que la langue hybride permet d'entrevoir . Les traits dialectaux les plus saillants (روّحوا), (الحق لحسن يقفل الدكانة), (كحل) , ont été effacés de la traduction . Les marqueurs typographiques correspondants aux barrières sociétales (les deux points , les guillemets , le point d'exclamation) , ces marqueurs pourtant absents de l'original , se sont manifestés dans la traduction !! La visée de l'auteur ayant échappé au traducteur ,échappa également au récepteur second qui ne voit l'original que par les yeux du traducteur .

La traduction qui aurait dû être proposée est celle où se trouve préservé tel quel , le phénomène stylistique de l'hybridation :

" Mon grand-père s'aperçut que son paquet de cigarettes était vide et m'envoya en acheter chez l'épicier . (...) . Père Andraos , oncle Gourgui et oncle Sélouanes ont tous décollé. Il me dit allez vite avant q'ça feRm' , je connaissais

allophones . prononciation attribuée à des facteurs socioculturels . Dans notre opération traduisante, nous avons donc sélectionné un monème répondant aux mêmes particularités phonostylistiques : "Alors". Que ce terme soit prononcé avec un [r] apical ou un [R] dorsal, sa dénotation demeure toujours la même, tandis que la connotation en sera double : /phonostyle rural/, /phonostyle urbain/. De même que dans le texte arabe , les allophones compris dans la traduction agissent donc comme signaux phonostylistiques identificateurs du niveau socioculturel des locuteurs . Nous avons de même veillé à mettre en valeur , dans le deuxième exemple où l'auteur emploie une parlure relevant du registre familier , les marqueurs langagiers de ce registre en français . C'est ainsi que nous avons opté pour l'unité prosodique familière "ben" , à l'ellipse des E caducs , aussi bien qu'à la syncope /s'maine/ et à l'apocope /cin'/ , procédés communs aux registres familier et populaire. Nous avons de même rectifié la faute de traduction commise par /E2/ lors de la transposition du syntagme (حتة بخمسة) . Cette faute attribuable à une maîtrise insuffisante de LD a débouché sur un non-sens total . Le traducteur a transgressé l'un des principes fondamentaux de la traduction, stipulant que *" c'est la beauté , c'est l'intérêt de la traduction d'être toujours à ce point de jonction où le vouloir dire de l'écrivain rejoint le vouloir-comprendre du lecteur "*(21) . En déterminant l'usage qu'il faudrait faire de la langue d'arrivée , en s'efforçant de trouver des correspondances contextuelles, le traducteur pourra donc en pareil cas rendre l'oeuvre originale accessible aux récepteurs qui ne peuvent l'appréhender directement et en préserver l'esprit . Règle qui fut négligée, nous venons de le voir, lors de la reproduction de l'accent dialectal et qui l'est également pour ce qui concerne la translation de <u>la langue hybride</u> , tel qu'il ressort de l'exemple suivant:

Original	Traduction
تنبه جدى ساويرس فجأة ان حق الدخان قد فرغ ، فأرسلنى آتيه بحق جديد من (...) البقال . (...) وكان ابونا اندراوس وعمى جورجى وعمى سلوانس كلهم روحوا. قال لى الحق لحسن يقفل الدكانه وكنت اعرف ظلمة ازقة الطرانة بالليل ، كحل . (ص ١١٦)	Mon grand père s'aperçut que son paquet de cigarettes était vide et m'envoya en acheter chez l'épicier .(...) . Père Andraos , oncle Gourgui et oncle Sélouanes étaient tous partis . Il me dit : " Dépêche-toi avant qu'il ne ferme boutique !" Connaissant l'obscurité profonde qui régnait dans les ruelles de Tarrana . (P.91)

française aux phonèmes en question , invoque une option qui tiendrait lieu de solution de rechange : opérer par adaptation en tâchant de trouver dans la phonologie française , les phonèmes chargés de la même valeur expressive . Il est vrai qu'aucune langue ne dispose de caracteristiques , de sonorités et de ressources entièrement similaires à celles d'une autre . Or ceci ne doit aucunement décourager le traducteur censé fournir aux récepteurs seconds une traduction consciente et lucide .

La solution que nous recherchons peut être encore une fois trouvée dans le " Précis de Phonostylistique " de Pierre Léon qui avance :
" A l'époque moderne , le passage de [r] apical à [R] dorsal est un signe de modernité en France (p.195) .(...) . Le [r] apical est décrit par les grammairiens, les phonéticiens et les psychanalystes comme une consonne forte portant loin . C'est la consonne par excellence des parlers ruraux de plein air . (...) . C'est Passy qui semble avoir noté le premier l'aspect sémiotique du passage du [r] apical au [R] dorsal qui s'effectue partout lorsqu'on passe de certains parlers ruraux à des parlers urbains (p.247), (...) . Ce [r] devenu plus ou moins mythique est resté pour bien des français la marque rurale par excellence [p.200]"(20)

Dans le présent cas, l'opération traduisante doit se dérouler également en fonction de la démarche onomasiologique tout en prenant en compte l'analyse holistique du texte . Une fois cernée la signifiance globale que dégagent les unités de traduction , sa translation doit relever des automatismes de LA . Il s'ensuivrait les propositions suivantes .

Ex1 : Alors vous allez sortir ?
Mont*r*ez-vous donc .

Ex2: Ben moi alo*R*s , à la fin d' la s'maine , j'gagnais cin' livr' .

Dans notre traduction , nous avons pris le soin de recourir à l'italique afin de jeter un éclairage intensif sur les sonorités indicielles et attirer l'attention de /R2/ sur leur statut fonctionnel . Le récepteur français y percevra sans difficulté le [r] apical roulé affecte traditionnellemnt à la parlure rurale , et le [R] dorsal grasseyé connotant la parlure urbaine moderne .Cette opération décodante sera d'autant plus facilitée que nous avons veillé à nous aligner sur la langue source qui nous présente non pas deux phonèmes constitutifs d'une paire minimale* mais bel et bien deux allophones appartenant à un même mot / بقى / , / بڨى / .

De fait , bien que les sons [g] et ['a] soient phonétiquement différents, leur opposition sur le plan phonologique se révèle non pertinente du fait qu'elle n'entraîne aucune différence sémantique . Que l'on dise /ba'a/ ou /baga/ , le sens du mot reste toujours le même . La seule différence se manifeste au niveau de la charge connotative attribuée à la manière dont sont prononcés les deux

Ce même **schéma** provient à l'esprit du récepteur ayant l'occasion de confronter les passages suivants et leur traduction :

Original	Traduction
Ex1: طب اطلعوا لنا كده . . . ما تطلعوا <u>بجى</u> (ص٥٩)	Alors vous allez sortir ? Montrez-vous donc. (p. 39)
Ex2: انا <u>بقى</u> كنت اطلع آخر الجمعه بحته بخمسه . (ص١٣٦)	Moi, à la fin de la semaine, je gagnais <u>une hetta et demie</u>. (p.109)

L'équivalence des deux textes est là encore réduite à zéro. **<u>L'accent dialectal</u>** qui fait des incursions dans LD, s'est dérobé à la traduction. L'emetteur second a encore une fois occasionné une déperdition stylistique et sémantique en négligeant l'aspect fonctionnel de l'accent. Celui-ci agit comme un procédé phonostylistique par connotation. Les tranches phoniques [g] → (بجى) [baga] et ['a] → (بقى) [ba'a], relèvent d'une procédure phonostylistique nécesaire et suffisante à la reconnaissance de l'aire géographique dont les locuteurs sont originaires. [g] est en fait une unité phonique indexant la parlure rurale, celle des paysans du Nord ; tandis que l'unité phonique ['a] → [ba'a] ,est perçue comme étant l'indice sémiotique du modernisme urbain.

Le texte arabe témoigne donc de l'association du signe phonique à un contexte socioculturel déterminé et engendre par là même une connotation aisément décryptée par /R1/. La traduction, quant à elle, n'affiche aucune transparence, son emetteur n'ayant pas été attentif au degré de motivation et de convention des marqueurs phonostylistiques, a présenté un texte où aucun de ces traits acoustiques n'a été préservé. Rien n'indique qu'il peut s'agir d'une variation d'éducation, de classe sociale ou de zones géographiques. Une fois de plus, nous le voyons avancer une parlure non pas étrangère à la norme comme c'est le cas dans LD, mais dépourvue au contraire de toutes marques de régionalisme. Pourtant, ***"les mêmes idées peuvent être exprimées dans toutes les langues mais doivent l'être dans le respect des conventions formelles de chacune "***[(17)], soutient Marianne Lederer à laquelle se joint Henri Meschonnic pour qui " ***la bonne [traduction] est celle qui fait ce que fait le texte non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature) mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique***"[(18)]. Ici encore, le traducteur aurait dû prendre ses responsabilités lors de son opération traduisante, c'est à lui qu'incombait la tâche sacrée de *"faire germer ces semences enfouies"*[(19)]. Pour ce faire, la solution est bien évidente. La différence de la charge connotative attribuée dans la phonologie

populaire de la langue , mais comme une marque sémiotique dont les sèmes sont en France décodés selon Pierre Léon : "*[+snob +hautain +méprisant]*"(15). Raison pour laquelle , nous avons veille à ne pas introduire de géminée , et nous nous sommes contentée de recourir aux procédés susmentionnés , lesquels permettront au récepteur second de percevoir la visée exacte de l'émetteur premier . Le récepteur français est en effet familiarisé avec ce genre de parlure d'autant plus que plusieurs écrivains français se sont également alignés sur les traits marquants de la parlure populaire et les ont intégrés dans leurs oeuvres . Le plus illustre de tous est sans doute Queneau avec sa fameuse "Zazie Dans Le Métro" , oeuvre où les traits précédemment cités fonctionnent également comme signes conventionnels* référant à la parlure populaire. Des expressions telles :

-*" Bin , vzêtes pas jeunes " (p.85)*

-*" T'es qu'une môme " (p.87)*

- *" C'est p-têtt le prix qui vous fait cette gueule-là ? I sont bin nonnêtes nos prix " (p.132)*(16)

sont autant d'expressions référentielles que l'auteur a mises dans la bouche de ses personnages , jugés être ainsi de la catégorie dite populaire.

Le schéma qui se brosserait dans l'esprit du récepteur second en lisant la traduction dans laquelle se trouvent respectés les marqueurs de la parlure populaire, serait donc équivalent à celui qu'aurait eu le récepteur premier en lisant le texte arabe .

E1 ——————> oeuvre arabe ——————> R1
[Auteur] [canal] [Récepteur direct]

E2 ——————> oeuvre traduite ——————> R2
[Traducteur] [canal] [Récepteur indirect]

L'équivalence des textes source et cible entrainerait certes une équivalence de perception et de réaction chez /R1/ et /R2/ . Toutefois , cette équivalence illustrée ci-dessus par deux barres parallèles, s'estomperait radicalement dans le cas où /R2/ consulterait la traduction présentée dans une langue standard et non marquée :

E1 ——————> oeuvre arabe ——————> R1

E2
↓
oeuvre traduite
↓
R2

Ex3: Ferm' ta gueule , parl' pu d'ça ! st'une maladie chez vous ou quoi ? Ferm' la.

Ex4: Le Seigneur a pardonné à Gourgui, depi son mariage, ireste chez-z-Hénéna awec son pauv'frère qui peut pu parler ni trainer la canne ou l'ver la paluche.

Ex5: Cheikh Hamed Doussouqui, tu l'connais awec son torse t'jours droit et son r'gard d'aigle

Ex6: Ben-n-un paquet d'tabac pour grand-père Saouires ? D'acc'. J'l'note chez moi ?

Dans les propositions que nous venons d'avancer, nous avons tâcher de suivre de près les traits attribués d'ordinaire à la parlure populaire de la France du nord . C'est ainsi que nous avons eu recours en maints endroits à la suppression des E caducs , à l'ellipse des voyelles et des consonnes , au jeu des liaisons et à l'ellipse de la labio-dentale [v]→[awec] . De même, l'aphérèse observée dans l'énoncé (ما نت), et l'apocope relevée dans le syntagme (ع النوتة) , ont été transmises par des procédés stylistiques sinon similaires du moins évoquant la même connotation . Pour ce qui concerne l'aphérèse (ما نت) au lieu de (ما انت), nous l'avons restituée à travers la suppression du E caduc relatif au pronom anaphorique "le" →" l' " . Quant à l'apocope marquant le syntagme (ع النوتة), que l'auteur a omis de traduire, nous l'avons maintenue sur un autre point de l'énoncé . Faute de pouvoir la restituer dans le même endroit, nous avons opéré par compensation en intégrant la forme apocopée " d'acc' " → (حاضر يا سيدى) à la place de " d'accord " . Grâce à ce processus compensatoire, nous avons préservé un trait stylistique afférent à LD et communément décodé populaire tant en Egypte qu'en France .

Nous avons de même veillé à maintenir présents certains marqueurs grammaticaux tel le solécisme* observé dans le syntagme (خش جوه) et rendu par un équivalent dont nous avons renforcé le cachet populaire par le recours à la nasalisation "Rentr' lannan " . De surcroît , nous avons intentionnellement introduit d'autres marqueurs syntaxiques tel l'effacement de la négation , attribué à la parlure aussi bien familière que populaire . Toutefois, nous avons remarqué la présence de traits phonostylistiques marquant plus particulièrement la parlure populaire egyptienne, telle la gémination observée dans l'énoncé (من يوم ما جوّز).Or le respect de la gémination dans la langue cible aurait en ce cas débouché sur un effet de sens contraire à celui visé par l'auteur. Le redoublement du phonème consonantique "r" dans la nominalisation* "depi son mariage" , n'aurait pas été perçu comme un signal d'expressivité indexant le cachet

des termes tels " canne , guibole " , pour désigner ce que l'on dénomme dans un registre non marqué "jambe" : et un terme tel "paluche" , équivalent populaire du mot "main". L'emploi de tels termes en traduction aurait évoqué avec succès le niveau socioculturel dans lequel le locuteur est ancré .

Au désavantage du texte cible , certaines précisions d'une grande utilité sémantique ont été de même escamotées . L'omission du syntagme (يا واد اتلطا كـــــــده) énoncé dans l'exemple 3 constitue une lacune qui diminue l'aspect augmentatif du registre populaire . perçu en cette occurrence . Le traducteur n'a-t-il pas été à même de saisir la charge sémantique et expressive du mot (اتلطا) ? La réponse par l'affirmative ne tiendrait pas lieu d'excuse plausible . Deux possibilités s'offraient à lui. La première serait de consulter un dictionnaire unilingue [Mo'jam] afin de vérifier le sémantisme de ce mot qui relève d'une langue tierce , non argotique ni dialectale :

(لطّ) فلانا بالعصا ___ لطا : ضربه بها . و ___ الشيء ، و به : الزقه .

(المعجم الوجيز .ص٥٥٧)

Par un petit jeu de métaphorisation et une prise en considération de la situation , le traducteur aurait accédé sans difficulté au sens figuré du terme , à savoir [et'ketem] ou [tais-toi] . Cette expression qui relève d'un registre langagier , un tant soit peu vulgaire , trouve son équivalent adéquat dans les expressions françaises "Ferme-la" / "tu te la fermes" / "ferme ta gueule" . L'intégration de telles expressions dans LA ,l'aurait assurément dotée de la même intensité émotionnelle et expressive .

Quant à La seconde possibilité qui se révèle plus simple encore , ce serait de consulter une personne appartenant à la couche sociale populaire ou un arabophone familiarisé avec ce type de terminologie . En effet , il convient au traducteur - notamment lorsqu'il est question de reproduire une langue différente de la sienne - de sortir de son "îlot" , fréquenter l'Autre , entretenir avec lui une conversation poussée au sujet des unités de traduction lui posant problème , afin de détecter le mot le plus juste , celui qui sonnerait comme sonne le terme employé par l'emetteur premier .

Sur les plans syntaxique et stylistique , l'adoption des traits énumérés par Pierre Léon , permettrait donc de reproduire avec la même force . les effets de registre populaire . L'application de ces traits débouchera sur les traductions que nous proposons ci-dessous .

Ex1: Rent' lannan , moutard , allez! Eh , moujingue , mets-lui queq'chose ! t'as pas-z-honte !

Ex2: A ta place , t'approche pas d'moi ! S' pas encore l'moment , pas encore

la référencialité initiale qu'est /milieu populaire/ . En vue de la restituer, il incombait au traducteur de se baser sur le sociolecte* populaire, lequel intègre des mots tels " gosse , gamin(e) , mioche, mome , moutard(e), mouflet(te), moujingue"(14) , lesquels permettent aux mots (ولاد), (بت) de conserver leur statut de signes et renvoyer au référent que dégage le texte source. Nous nous demandons comment ce procédé d'équivalence au niveau du registre langagier a-t-il pu échapper au traducteur d'autant plus qu'il est français et par conséquent familiarisé avec ce type de terminologie .Pourtant et à la grande surprise du lecteur, la traduction renferme des occurrences où le traducteur a été attentif à cette particularité langagière et l'a reproduite avec bonheur : " *Eh , gamin ! c'est pas toi qui a vu oum Sayed jeter les épluchures de pastèque ? tu ne réponds pas sale gosse? Que l'eau que tu as bue te ressorte par la bouche ! C'est pas toi qui l'as dit?*" (p.64) . A la lecture de cet extrait de multiples interrogations proviennent à l'esprit: pourquoi le traducteur n'a t-il pas conservé la même stratégie de traduction le long de son opération traduisante ? pourquoi n'a t-il pas maintenu les mêmes procédés , pourquoi n'est-il pas allé encore plus loin dans la spécificité du texte source ? pourquoi n'a t-il pas opté pour une translation basée dans l'exemple précité sur l'écrasement " c'est pas toi qu'as vu oum Sayed ..." , l'effacement de la négation " tu réponds pas sale gosse " et l'ellipse de voyelle "que l'eau que t'as bue te ressorte par la bouche", afin de conférer une allure hautement populaire à LA. La justification que nous jugeons valable, la seule qui puisse percer le mystère d'un tel dédoublement de stratégie traductionnelle est la présence secrète d'une autre personne ayant participé à l'acte traductif sans pour autant exiger la mention de son nom; sinon que justifierait cette réaction "schizophrénique " par rapport au texte source ?!! Réaction manifeste également lors de la translation de l'appellation populaire (أم يونـــان) rendue à la page 73 par l'entremise d'un emprunt "Oum Younane", accompagné d'une note explicative " *Le terme de politesse employé envers une mère de famille . appelée ainsi avec le nom de son aîné* " ; et restituée par le biais d'une adaptation non pertinente à la page 98 " Mère de Younane" . Telle est une attitude qui ne manque pas de choquer le récepteur conscient de l'original. Une attitude confirmant l'hypothèse de la présence secrète d'un second traducteur, d'autant plus que le nôtre- nous venons de le signaler - est originaire de France et doit être donc parfaitement conscient des différents registres langagiers . Et à supposer que le traducteur n'avait pas été français , il lui aurait suffi de consulter un dictionnaire pour en dégager sans difficulté, les équivalents exacts des unités de traduction . Ceci a été la méthode que nous avons nous même suivie pour rendre les termes précités de même que pour trouver les correspondants populaires relatifs aux termes:

(رجليه) , (ايديه) , employés dans l'exemple 4 . Les mots "jambes" et " bras" - étant également l'apanage du registre non marque - entraînent une déperdition stylistique à laquelle l'emetteur second aurait pu parer en optant pour un lexique connotant le classement hierarchisé de LD . Le registre populaire intègre en effet

***Assimilations*. Elles sont surtout consonantiques et procèdent des mêmes mécanismes que celles du français standard. Les plus notables sont celles entraînées par les suppressions du E caduc : je pense [ʃpə̃:s]**
Cependant certaines assimilations sont connotées populaires, dans les cas suivants:

- Les consonnes doubles sont réduites aux simples : [imuRa] pour il mourra [ilmurra].

- Assimilations de nasalité : la-dedans > [lannã], maintenant > [mɛ̃nnã], etc.

-Assimilations de point d'articulation :

Monsieur > [psjø], jusqu'à > [ʒyska].

***Ellipses de voyelles*. Les voyelles inaccentuées tombent souvent, surtout dans les termes grammaticaux : cet, cette > ste, tu as > t'as, vous êtes > vzêtes, ceux qui arrivent > ceux qu'arrivent, c'est un monde > st'un monde, déjà > djà, peut-être > ptêt, mais enfin > m'enfin, mais alors > m'alors, etc.**

***Ellipes de consonnes*. C'est surtout les groupes consonnantiques qui tendent à s'alléger en perdant une consonne. Un problème > un prolème, une table carrée > une tab'carrée, quatre francs, > quat'francs, autre chose > ot' chose, (...) etc. Comme la labiale de problème, la labio-dentale [v] tombe encore plus facilement surtout devant une autre labiale : avoir [awɑ:R] (...). Le [l] de "plus" tombe également fréquemment pour donner [py].**

***Dans les pronoms personnels il, ils, elle, elles et plus encore dans l'impersonnel il, le [l] tombe devant une consonne : il m'a dit > I' m'a dit, (...). La plupart de ces formes se retrouvent dans le parler familier, mais la variante vocalique [a] au lieu de [ɛ] pour la forme féminine [amadi] pour elle m'a dit, reste nettement stigmatisée populaire*"(12)** (p.p. 201/202)

Il ressort de cette énumération que certains traits afférents à la parlure populaire française se retrouvent également dans la parlure populaire égyptienne, telles les formes apocopées manifestées précisément par l'ellipse des consonnes, tant l'arabe est réputée être une langue consonnantique non vocalique. De même, les caractéristiques susdites ***"concernent surtout l'ensemble de la France du Nord"(13)***, ce qui sied parfaitement au cas de la presente oeuvre ou la parlure attribuée aux personnages concerne les habitants du département d'Al-Beheira situe également au nord du pays. En appliquant ces procédés stylistiques à la traduction tout en optant pour un choix lexical relevant du registre populaire français, nous aboutirons à une parfaite correspondance entre les textes source et cible.

Sur le plan lexical, le traducteur aurait dû se passer du registre standardisé de la langue française et opter pour des choix qui n'altèrent ni modifient l'effet dégagé par la lecture de LD. Les unités lexicales (واد) (بت), figurant dans les exemples (1) et (3) et répétées à maintes reprises dans le roman ont perdu toute leur expressivité dans la traduction : "mon chéri", "ma fille" n'étant pas les équivalents linguistiques pertinents. Par leur emploi, l'itinéraire de la traduction n'intègre pas

traducteur soucieux de produire une traduction transparente " ***qui se lit comme un texte original et qui est conforme aux usages établis en langue d'arrivée, du point de vue grammatical, syntaxique et idiomatique***"[8]. L'analyse holistique lui permettrait de cerner le milieu extra-linguistique dont l'assimilation se révèle être un préalable à toute traduction réussie. La traduction d'un auteur tel Edouard El-Kharrat et d'une oeuvre qui repond à un jeu sémiotique d'expressivité très adroitement conçu exige en fait du traducteur qui est au bout du compte un véritable co-auteur de se livrer à un travail de documentation exhaustive lui permettant d'acquérir les compléments cognitifs* nécessaires à la compréhension et à l'interprétation de l'oeuvre. "***Le traducteur en tant qu'émetteur B se substitue à l'émetteur A . Pour bien jouer ce rôle, il est obligé de l'étudier. Disposant ainsi d'une information aussi complète que possible sur les conditions de départ de l'énoncé original , il se préoccupera des conditions d'arrivée de l'énoncé traduit***"[9] . La traduction littéraire exige au plus haut degré "***ces rituels d'interprétation préparatoire***"[10] . Ces rituels lui permettront dans une seconde phase de repérer les concepts véhiculés à travers LD et, partant, de choisir parmi les multiples stratégies* et procédés* traductologiques qui s'offriraient à lui, ceux qui transposeraient le mieux la visée de l'emetteur premier, soit l'auteur. C'est donc autant sur ses propres idées du code langagier que sur l'oeuvre que l'emetteur second doit en l'occurrence travailler. Ce sont les idées qu'il retient du langage et du texte à traduire qui permettront au récepteur second d'accéder à l'oeuvre originale , et c'est à travers son maniement du langage* que son texte sera chargé du même pouvoir d'expression que contient l'original.

Afin d'atteindre cette visée, assurer la lisibilité du texte tout en préservant le registre populaire dont l'oeuvre foisonne, la stratégie de traduction que /E2/ se doit d'adopter est celle de la traduction -reproduction , celle qui consiste à "*accompagner (l'original) en explicitant sa configuration verbale*"[11], tandis que le procédé traductif qui sied au maximum à ladite stratégie est en ce cas celui de la remémoration* d'une correspondance lexicalisée syntaxique et stylistique. Pareille démarche consisterait donc à se rappeler les marqueurs langagiers qui relèveraient de connotations attachées en France à la parlure populaire, et qui seraient perçus par /E2/ comme un moyen se conjugant à l'idée pour reproduire l'effet initial.

Dans son livre , Pierre Léon énumère ces marqueurs de la manière suivante:

" ***<u>Jeu de liaisons :</u> le français populaire réalise peu ou pas de liaisons facultatives. Même dans les groupes à forte cohésion, comme quand il pleut, dans un train , où la liaison est encore considérée comme obligatoire, on ne l'entend guère.***

En fait , ce sont les " fautes " contre les règles de la "bonne" prononciation - "cuirs" du type "je suis t-allé" ou "velours" comme "ils sont z-allés", qui caractérisent l'emploi populaire de la liaison en français.

<u>E caduc</u>. Le français populaire supprime beaucoup de E caducs. Il n'est pas, en cela, différent du français familier. Mais la littérature populaire attire l'attention sur les suppressions du E caduc en les notant par une apostrophe.

registre populaire . Les traits stylistiques attribués par l'auteur aux propos des énonciateurs se retrouvent . bel et bien , dans les parlers populaires qui sont " ***socialement définis par ceux des classes populaires les moins éduquées*** "[(4)].
/R1/ perçoit clairement l'aspect naturel jalonnant ce type de langue : les unités lexicales employées ne relèvent pas dans leur majorité du parler ordinaire , mais appartiennent à un registre de langue inférieur , celui que l'on dénomme à l'égyptienne "sha'bi " . autant dire une langue plébée inhérente aux groupes sociaux n'ayant bénéficié , leur vie durant , d'aucune sorte d'éducation distinguée. Cette caractéristique est perçue à la lecture de léxèmes tels :

(اتلط) , (يعى) , (هدمة) , (اختشى) , (يا بت) , (يا واد)

A cette caractéristique s'adjoignent d'autres aussi révélatrices : la gémination relevée sur le plan phonématique , dans le segment (مـــاجّوّز), l'apocope et l'aphérèse observées respectivement sur le plan morphophonologique dans les énoncés ' ع النوتـــة) , (مانت) , sont autant de marques sémiotiques dont les sèmes sont décodés comme suit

[- éduqué , -civilisé , +populaire]

Cependant , les sèmes que dégage l'oeuvre originale diffèrent catégoriquement de ceux transmis par la traduction . De fait , le récepteur second (R2) qu'est le lecteur occidental ou le lecteur indirect de l'oeuvre , ne parviendrait aucunement à capter ces sèmes , faute de marqueurs indexant la référencialité susmentionnée . En optant pour le registre standard de la langue , le traducteur (E2) a commis une perte* qui s'est manifestée par l'omission de tous les procédés stylistiques ayant opéré comme signes dans LD . Ceci a parsuite entraîné un appauvrissement voire une altération du ton général de LA . De par sa standardisation , celle-ci laisse au contraire dégager les sèmes :

[+éduqué , +civilisé , -populaire]

De par les procédés stylistiques qu'il emploie dans son oeuvre , l'emetteur premier (E1) se propose de faire parler ses personnages "comme si c'était vrai ... naturel " . Force est donc à l'emetteur second (E2) de tâcher à son tour de faire parler les personnages selon la nature . Les énoncés ou /E1/ a habilement exploité le langage et la tournure des conversations populaires voire par moments vulgaires doivent être rendus par /E2/ de façon à indexer le référent auquel renvoient les signifiants initiaux . Pour ce faire . le principe traductologique à suivre est simple , Danica Selescovitch nous le résume en ces termes " ***Il s'agit de toujours considérer l'énoncé comme l'aspect formel de l'ensemble plus vaste qui est communiqué , puis de retrouver à partir de cette structure cognitive plus complète l'aspect dénominateur utilisable dans l'autre langue pour faire comprendre la même idée***"[(5)]. De fait , le traducteur aurait dû recourir dans son opération traduisante , à l'analyse holistique qui" ***prend en compte à la fois le macrocontexte et la situation***"[(6)] , et à la démarche onomasiologique laquelle " ***part du concept à la recherche des signes linguistiques qui lui correspondent***" [(7)] .Comme le ferait tout

véhiculent dans toute l'oeuvre; illustrant à merveille l'un de ses traits les plus spécifiques :

Original	Traduction
Ex1 : ياولد خش حوه اختشي . يابت حطي عليــه هدمه . يادى العيبه (ص٣٧)	Mon chéri, rentre, allez! Ma fille, mets-lui quelque chose ! tu n'as pas honte ? (p.20)
Ex2: مكانك(...) ماقربيتش مني . لسه الأوان يا امانيــل لسه الأوان . (ص ١٤٣)	A ta place (...) ne t'approche pas de moi ! Ce n'est pas encore le moment, pas encore. (p.98)
Ex3: ياولد اتلط كده ، وفضها سيره ، هوداء فيكــم ولايعني داء ؟ (...) اسكت ســكت . (ص ١٠٤)	Cessez de parler de ça ! c'est une maladie chez vous ou quoi ? (...) tais-toi ! (p.81)
Ex4: ربنا تاب على المعلم جورجي ، كن ق دار حنينه من يوم ما جوز؛ هوه واخوه باســيلى ، يـاولداه ، (...) ولاهو قادر حتى يجر رجليه لو يشيل ايديه . (ص١٦٦)	Le Seigneur a pardonné à Gourgui, depuis son mariage il reste chez Hénéna avec son pauvre frère qui ne peut plus parler ni trainer la jambe ou lever le bras (p.139)
Ex5: الشيخ حامد الدسوقي (...) مانت عارفــه ، عوده منصوب ونظرته نظرة الصقر (ص ١٠٤)	Le cheikh Hamed Doussouqui, tu le connais avec son torse toujours droit et son regard d'aigle. (p. 81)
Ex6: حج الدخان لجدك ساويرس ؟ حاضر ياسـيدى ع النوته ؟ (ص ١١٧)	Bien, un paquet de tabac pour grand-père Saouirès. (p.92)

En scrutant attentivement les exemples arabes avancés ci-dessus, le récepteur premier (R1) parvient aisément à discerner les traits caractéristiques du

A/ LE CODE LANGAGIER

En tous points du monde et en tout temps, au nord et au sud, à l'est et à l'ouest, dans les pays prolétaires aussi bien que dans les autres nantis, la langue a toujours été le miroir d'une culture avec son passé, son présent et ses maintes référencialités. Elle a toujours été le reflet d'une personnalité; d'une appartenance à une strate sociale déterminée, avec ses caractéristiques les plus saillantes. Il vous suffit en effet de prêter audition aux propos tenus par une quelconque personne, d'être attentif à la langue qu'elle manie et modèle en formulant ses pensées, pour savoir à quelle type de personne vous vous adressez ... le degré de sa culture, sa couche sociale, son appartenance géographique voire les traits les plus marquants de sa personnalité. La langue a toujours été aussi l'instrument dont l'auteur se sert pour créer une oeuvre d'art, le truchement au travers duquel il reflète une vision du monde, tel qu'Edouard El-Kharrat s'engage de faire dans les " Pierres De Bobello".Il fait de la langue qu'il emploie un " *corset* "[1] revêtant le roman d'un cachet fort naturel si tant il héberge jusque dans ses plus petits recoins, les registres les plus variés de l'Egypte : l'arabe classique dont aucune forme littéraire arabe ne peut se passer, le registre familier, l'accent dialectal et par dessus tout le registre populaire parsemant le roman et lui conférant une magie tres spécifique ... la magie des contes populaires.

Dans le présent roman, Kharrat exploite avec bonheur le langage et le fond du conte populaire, rejoignant par le fait même, cette gamme d'écrivains qui s'attelent à sauver de l'oubli ce qui peut l'être de la tradition de leur peuple, notamment en cette ère de mondialisation où les pays de l'occident s'emploient incessamment à resserrer l'etau autour des pays les moins développés non seulement au plan économique mais aussi culturel. Ils s'emploient pour ainsi dire à faire passer l'éponge sur l'entité, la culture et la civilisation propres aux pays cibles, et leur imposer par tous moyens, les leurs.

Dans ce roman, l'emetteur premier qu'est Edouard El-Kharrat se révèle être très friand de l'usage du registre populaire. A en croire Pierre Léon ***" le terme " populaire" qui pour certains est dépréciatif, pour d'autres folklorique, ne recouvre pas une entité linguistique particulière, il est attaché à l'idée d'une couche sociale que les sociolinguistes français nomment pudiquement " défavorisée" alors que leurs collègues anglo-saxons parlent de lower class, opposée à upper class "***[2]. De même, ***" la parlure ' populaire' n'est pas circonscrite a une seule aire geographique "***[3], elle existe en tout endroit, a Paris aussi bien qu'au Caire, à New york, à Genève, à Bruxelles ... bref, dans les quatre points du globe terrestre.

Dans son roman, Kharrat exploite cette parlure en attribuant aux personnages censés appartenir à ces groupes, une langue inspirée du parler populaire. Nous le voyons travailler cette veine avec beaucoup de succes en adoptant un mode d'écriture dans lequel il intègre délibérement, les marqueurs populaires d'ordre lexical, syntaxique voire morphophonologique, tel qu'il apparait dans le tableau suivant où nous présentons quelques-uns des exemples qui

et une oeuvre baignant dans la langue/culure égyptienne ; Jean pierre Milelli face aux "pierres de Bobello " d'Edouard El-Kharrat , que peut-il en résulter ? interrogation à laquelle nous tâcherons d'avancer une réponse au cours de ce travail dont la problématique se présente comme suit :

Le traducteur en tant qu'emetteur second (E2) , pourra-t-il s'imprégner totalement du sens et de la force stylistique et esthétique du texte source , et se substituer avec succès à l'auteur , emetteur premier (E1) de l'oeuvre ? Le récepteur occidental qu'est le récepteur second ou indirect (R2) de l'oeuvre , pourra-t-il repérer , par le biais de la traduction , tout ce que repererait d'emblée le récepteur arabe , récepteur premier ou direct (R1) du roman , objet d'étude .

Sur ce rapport Emetteur/Récepteur , portera le tout de notre travail, et ce d'après l'étude des cinq principales caractéristiques de l'oeuvre arabe, à savoir :

A/ Le code langagier
B/La couleur locale
C/le patron phrastique
D/Le Moi savant
E/Le Moi adolescent

******

Lui ... c'est un écrivain .... un de ces rares écrivains capables de vous toucher au plus profond de vous même.

Lui ... c'est avant tout un être humain ... un être humain qui sait manier à son aise sa plume d'écrivain et vous emporter dans un pays qui est comme tous les pays .... un pays où l'on aime .. où l'on pleurt .. où l'on rit ; un pays peuplé d'êtres ordinaires parlant comme vous et moi.

Lui ... c'est celui qui s'est mis tout entier dans son oeuvre. sans souci de dissimuler quoi que ce soit.

Lui ... c'est celui dont l'écriture est poésie ,exhalant une senteur particulière ... un opium vous forçant à ne quitter l'oeuvre, qu'après avoir achevé la lecture.

Lui ... c'est Edouard ... Edouard El-Kharrat.

Né en 1926, à Alexandrie, Edouard El Kharrat commence sa carrière professionnelle comme employé à la Banque D'Al-Ahli. Son talent d'écrivain ne se dévoile au grand jour qu'en 1959, date à laquelle il publie son premier recueil de nouvelles " Hauts-Murs ", accueilli avec enthousiasme par les critiques de l'époque Ce premier succes ne fut qu'un début, un début heureux ayant donné voie à d'autres publications variant entre recueils de nouvelles et romans, couronnées en 1973 par le prix d'encouragement de l'Etat.

Dans ses premiers romans et nouvelles, Edouard El-Kharrat subit fortement l'influence de Kafka. Il y rapporta tout le drame de l'homme confronté à l'absurdité du monde. il y enferma le lecteur dans une atmosphère oppressante où la réalité devient cauchemar. Cette allure absurde et cauchemardesque diminua au fil des ans, mais sans disparaître complètement de l'oeuvre kharratienne. Celle-ci ne cessa de croitre en richesse et en difficulté ; difficulté constamment évoquée par les lecteurs d'Edouard El-Kharrat, mais n'excluant aucunement la beauté de son oeuvre. Une oeuvre marquée par un type d'écriture non conformiste, renfermant une sensibilité nouvelle et mélangeant les genres littéraires, les niveaux de langue, les espaces et les temps sans chronologie aucune. Une écriture s'ouvrant à de multiples interprétations mais s'inscrivant toujours dans un cadre autobiographique nettement ressenti à la lecture : une écriture ... qui marque l'avènement du modernisme dans la littérature arabe. Les oeuvres de cet ecrivain, également connu comme critique et traducteur, lui assurèrent une place de choix dans la vie intellectuelle égyptienne et attirèrent l'attention des traducteurs tant arabes qu'étrangers vers son oeuvre.

Traduire Edouard El-Kharrat ... quelle difficulté ! Difficulté qui se fait plus grande encore lorsque le traducteur appartient à une langue/culture foncièrement différente de celle où sont ancrés l'auteur et son oeuvre. Tel est le cas auquel nous serons confrontée dans la présente recherche : un traducteur français et une oeuvre baignant dans la langue/culure égyptienne : Jean pierre Milelli face aux "pierres de Bobello " d'Edouard El-Kharrat. que peut-il en résulter ?

Le Rapport
Emetteur/Récepteur
D'après l'étude des " Pierres De Bobello" d'Edouard El-Kharrat, et sa traduction en Français

Recherche présentée par :
SAHAR RAGAA ALI
Maître de conférences à la faculté d'AL-Alsun

ملخص
إسهامات المستشرقين في الجامعة المصرية

د . أحمد طاهر حسنين*

يحاول هذا البحث أن يضع الأمور في أنصبتها الصحيحة، وبخاصة في هذا الموضوع الذى كان وما يزال وهو يمثل جدلية عصية على الحسم. نظرة العرب إلى المستشرقين في ضوء ما قدموه في خدمة علوم الشرق، وعما إذا كانت إسهاماتهم فعلاً تستحق التقدير، أو أنها ما تزال رهن الميزان.

والبحث دراسة متأنية طوفت من خلال عشر مقولات أساسية على جهود المستشرقين فى الجامعة المصرية والتى بدأت أهلية سنة ١٩٠٨ ثم حكومية منذ ١٩٢٥ وهى التى تعاقبت على نشأتها وخلال مراحل تطورها ثلاث تسميات الجامعة المصرية، جامعة فؤاد الأول، ثم جامعة القاهرة.

والبحث وإن كان يبلور دور المستشرقين فإنه كذلك يسمح بإطلالة سريعة وموجزة عما كانت عليه نشأة هذه الجامعة والظروف التى جعلتها تستعين المستشرقين ليدرسوا بها بعض المقررات.

هذا وقد يهم قارئ هذا البحث أن يلحظ عدداً من الأمور، أهمها:

الاهتمام بالشرق وآدابه ولغته بدأ فى جامعة باريس عام ١٥٣٩ ثم في هولندا سنة ١٦٣١ حيث تأسس في كلتا البلدتين قسم خاص للغة العربية، تلاه تخصيص كرسى للغرض نفسه في كل من جامعة أكسفورد وكمبردج في بداي الربع الأول من القرن السابع عشر.

توالت بعدها دواتر الاستشراق وعلى نحو تكثف فى كل من: بريطانيا/ إيطاليا أسبانيا/ ألمانيا/ فرنسا/ روسيا/ والولايات المتحدة الأمريكية.

وإذا كانت دوافع المستشرقين تتعدد، فإن الحافز الشخصى كان له دوره أيضًا في هذا المجال.

صحيح إن كثيرا من المستشرقين تحامل على الحضارة العربية والإسلامية حيث أخضع درسة فيها للبحث العلمى وحده، غافلا أو متغافلا عن الجانب القيمى والروحى وهو ما أوقع هذه الكثرة في الأخطاء. ولم تكن الأخطاء قصرا عليهم وحدهم بل تحملها معهم بعض تلاميذهم من العرب والمسلمين كذلك. وعلى جانب مقابل، نجد أن بعض المستشرقين كانوا متعاطفين فى دراستهم للشرق، وقد أثمر هذا التعاطف دراسات جيدة، كما كانت اسهاماتهم ملحوظة وقد نخص بالذكر Creswell وهو الذى تعمق في درس الفن الإسلامى والعمارة الإسلامية وترك وراءة أثراً ما يزال فى رأى الكثيرين أفضل ما انتجته القريحة الغربية لصالح العرب والمسلمين.

البحث يفجر العديد من القضايا والتساؤلات، ولعل هذا هو الذى يسوغ نشره ويبرر قراءته.

---

* أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

د/ قاسم السامرائي *: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية ، الرياض ١٩٨٣.

د/ مالك بن نبي* : إنتاج المستشرقين وأثره في تطور الفكر الإسلامي الحديث ، بيروت ١٩٦٩.

د/ محسن جمال الدين * : المستشرقون والأماكن المقدسة ، بغداد ١٩٦٢.

د/ محسن الموسوي (رئيس تحرير): الاستشراق (في عددين) بغداد ١٩٨٧.

أ/ محمد عبد الجواد: تقويم دار العلوم ، القاهرة ١٩٦٠.

د/محمد غلاب *: نظرات استشراقية في الإسلام ، القاهرة د.ت .

د/محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية: مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، دار غريب ، القاهرة ١٩٩٢ .

أ/ محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا (كتاب الهلال) القاهرة ١٩٨٧.

أ/ مصطفى السباعي * : الاستشراق والمستشرقون : ما لهم وما عليهم – الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٩.

أ/ ميشال جحا : الدراسات العربية والاسلامية في أوربا ، بيروت – ١٩٨٢.

أ/ نجيب العقيقي : المستشرقون (٣ أجزاء) القاهرة ١٩٦٤/١٩٦٥.

المراجـــــع

مرتبة ألفبائياً حسب الاسم الاول للمؤلفين:

د/ أحمد طاهر حسنين: قراءات جامعية (٢) جامعة الامارات ، مطـــابع البيـــان ، العين، دولة الامارات العربية المتحدة ١٩٩٠.

د/ أحمد مختار عمر: تاريخ اللغة العربية في مصر والمغرب العربي، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٢.

أ/ جلوريا كرنوك: مكتبة كريزويل (بحث بالانجليزية) الجامعة الامريكية بالقـــاهرة ١٩٨٦.

الشيخ حسن الهراوي * : المستشرقون والإسلام ، القاهرة ١٩٣٦م.

أ/ زكريا هاشم زكريا* : المستشرقون والإسلام ، القاهرة ١٩٦٥م.

أ/ صلاحُ الدين عثمان هاشم (مترجم): جامعةالقاهرة والمستشرقون، مقال منشـــور بمجلة الثقافة العالميـــة ، العـــدد ٣٨ ، الكويـــت ١٩٨٨ (مترجم عن رونالد مالكولم رايد).

د/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) *: تراثنا الثقافي بين أيـــدي المستشـــرقين، الكويت ١٩٥٧.

د/ علي حسن الخربوطلي *: المستشرقون والتاريخ الإسلامي (طبعة جديدة) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨.

الهوامـــش

١. أحمد طاهر، تعليم العربية ، كتاب قراءات جامعية صفحات ٢٣-٤٢.
٢. نجيب العقيقي، المستشرقون ، (مقدمة الجزء الأول).
٣. صلاح هاشم (مترجم) ، مجلة الثقافة العالميه عدد ٣٨ ص ١٧.
٤. أحمد مختار ، تاريخ اللغة العربية في مصر والمغرب العربي، ص ٢٣.
٥. محمد محمود شاكر ، رسالة في الطريق إلي ثقافتنا ص ٧ و ما بعدها.
٦. محمود فهمي حجازي ، علم اللغة العربية ، ص ١٤٢ وما بعدها ، ص ٢١٣-٢١٥ .
٧. أحمد طاهر، نظرية الاكتمال اللغوي عند العرب .
٨. يمكن استيفاء هذه القائمة من تجميع المراجع التي تحمل هذه النجمة في آخر الصفحة.
٩. محسن الموسوي، الاستشراق ، ع ١ ص ٤٩، ع ٢ ص١١٢.
١٠. محمد عبد الجواد ، تقويم دار العلوم (المقدمة).
١١. صلاح هاشم الثقافة العالمية ص ٢٩.
١٢. جلوريا كرنوك (بحث بالانجليزية) مواضع متفرقة.
١٣. ميتشي جحا، الدراسات العربية والإسلامية في أوربا .
١٤. نجيب العقيقي، المستشرقين ، ج ٢ ص ١٧٧ ، ج ٣ ص ٢٠١.
١٥. محمود محمد شاكر، رسالة في الطريق إلي ثقافتنا ، ص ٣٧.
١٦. صلاح هاشم ، الثقافة العالمية ، ص ٣٣.
١٧. السابق ، ص ١٢.
١٨. السابق ، ص ٢٢.
١٩. أحمد طاهر، اللغة العربية للمستوى الجامعي .

Conclusion:

In the light of the previous presentation, one can conclude that orientalists role and contribution to E.U. shouldn't be denied. I can see that those who charge them for mistakes are right. More likely, those who are sympathetic with them are also right. The first group looked only at mistakes and relate their roles to theology and imperialism, but the second group has found in them so may good examples in dealing with hûman knowledge in its wider sense. I should advise here that generalization is not acceptable at all. We should examine each work before we say it is right or wrong.

Orientalists should be at least credited for inspiring us to be more jealous on our Arab Identity and Islam.

Our task is to read and read what others say or write about us. We should be open enough not only or receive or import such knowledge but also to export am ideas and thoughts. This requires us to write in their own languages and try to find a way of media to communicate what we want to the others.

In so doing, we put our steady steps on the right track we hope.

4) Most of them refused to print out their lectures, simply because, they believed that the university mission, objectives, and aims are completely different from those of a school. It is not merely memorization but it is rather a practice to take notes, synthesize, compare, analyze, reach to results through reasoning and justification. writing term papers and preparation of research are also very important in the university level. In this context, we quote Ahmed Amin:

School teaches the latest that knowledge reachs to, whereas the university tries to discover further and deep knowledge and also it helps students how to refute an opinion to substitute it for another one. (19)

5) Orientalist approaches were somehow new if they are compared to what students have already used to.

6) Orientalists set out good norms in research and lectures as well, false assumptions and, arbitrary results were to be avoided.

7) Orientalists drew Egyptians' attention to the importance of learning foreign languages, provided that he who know another language in addition to Arabic, can see world with two eyes.

analytical approach based on psychology and sociology, neglecting the historical facts in that point.

As we can see in this part, the mistakes were to be committed by the students of orientalists.

X

We completely agree that there are some mistakes committed not only by some orientalists but also by some of their followers those who took things for granted.
However, one should say that there are also certain strong points that orientalists must be credited for. Among these points lie several good behaviour and university academic norms. Examples for that:

1) **Some orientalists asked their students to analyze their lectures.**

2) **Some of them told their students they were not able to give decisive and final answers to some questions.**

(They didn't find any harm to say sorry, we don't know).

3) **They opened the eyes of their studetsn on some new issues perhaps for the first time. Example for that was melony's lectures or Summer history, Hamorabi Laws, and the history of Assyrians.**

Mohamed Al-Khudari, a new graduate at Dar Al-Ulnm to teach Islamic history.

Another battle took place also around that time, the dissertation of Mansour Fahmi on the development of women in Islam. Fahmi made a mark of distinction between Mohammadan instructions and Islamic instructions that would have to appear in a later time.

In that, Fahmi was influenced by Levi Proul, Lamance, Renan, Dozi, Welhausen and Perron. Fahmi concluded that the position of women was deteriorated by dressing viel? That prevented them to? Participate in public life. He reached that point on a ground of applying the sociological approach.

A third story was Taha Hussein and his concepts of pre Islamic poetry. He fallowed Margoliouth and quoted De Kart in an attempt to apply their technique on a firmly well established Arab and Islamic traditions. [18]

Muhammad Ahmed Khalaf Allah stired a problem that went on 1947 for discussion under the Egyptian parliament dome, on the art of story in the holly Qur'an. The people of that time gathered that the author quoted his ideas from a Christian called St. Claire who was known by his doubts in the authenticity of the Qur'anic stories. They both said that such stories are for Preaching rather than a piece of history. Khalaf applied in his dissertation an

Orientalists' contribution to the E.U. are reported to be obvious. Objectivity and critical approach were to be applied to a great extent. However, this wasn't always right. Some students of orientalists made mistakes when they tried to apply such an approach to things that have sacred place among Muslims. Also, other students took the objectivity as a pretext to dare discussing very sensitive issues in Islam.

In the following, I'm going to cite some of these mistakes, remember that they're the students mistakes rather than the orientalists ones.

Jurgi Zaydan, and so Ahmed Amin went to say that pre Islamic Arabs had taken For Jews the idea of hajj (pilgrimage to mecca), al Dahiyya (sacrifice on the tradition of Abraham), and also the rites of marriage and divorce.

Also, Zaydan alone at that time claimed that the reason for Arabs getting victory in the Islamic conquests must be traced back to their being skillful in horse and camel riding. We ask: what about God's will in that ?!

It's not a mere essential question we direct to Zaydan, because wise students of that time went on strike and E.U. administration was convinced not to hire him. They rather hired sheikh

In order to further verify this historical point, famous historians could be checked such as Tabari, Ya'gubi, Ibn Al Athir, and Ibn Khuldun. In their sources, one can read about the development of political and social status of Arab tribes, their relationship with Persians, their stand towards Damascus and so on and so forth. We've to widely open our eyes to allow them see better the new circumstances resulted from new alleys and clintes that made it possible for all Arabs at that time a very remarkable role in Khurasan. If it's true that there was a conflict between Khurasani and Umayyed people, the Persians alone were not the only people involved, definitely Arabs also participated in such a conflict.

We should conclude here, that the Abbasids were not fanatic against Persians or Arabs, simply because they basically concerned themselves with the Arabs in Khursan, one can also see that the help that revolutionary Arabs obtained for the side of non Arabs was also a factor. This means that non Arabs or mainly Persians were fighting on the two sides. Some of them tend to support Umayyeds, others in the side of Abbassids.

Arabic and Islamic traditions were always dominant: thanks to the Abbassid Caliphs who chased Zandaqa (unbelief), shu'ubiyya (racist) and the like. The example of Baramika is not far from the scene here. [17]

came to Egypt. By analogy, Dar Al-Ulum's professor at that early time found that both languages Greek and Latin were taught in the West for their being closer to the modern languages. So old Semetic languages taught in Dar Al-Ulum for their being very close to Arabic.

Some orientalist in E.U. looked at the Abbasid dynasty as an issue of conflict between Arab (governors) and Persians (governed). It was said that they quoted their senior professors in the West such as Noldeke, van Flotine, Welhousen who clearly expressed the idea that Abbasid dynasty was a national Persian revolution against, Arab governors. Whom were considered unfair. As an evidence for that, the majority of Abbassid supporters and clients were Persians. In this context, one should recall the position of purely Arab tribes in Khurasan i.e. a cradle of Abbassid revolution, the fact that was neglected in the orientalists' treatises in general.

Unfortunately, Welhousen's book entitled the Ummayyad Dynasty: Rise & Fall was translated into Arabic and published twice in Egypt. Some Arab historians repeated Welhousen's ideas and thoughts. Among those scholars there were Jurji Zaydan, Ahmed Amin, Philip Hitti, Hassan Ibrahim and Ahmed Shalabi.

VIII

To what extent, those orientalists were or were not objective in their opinions?

Ahmed Amin was fond of them and he admired their concept of having Arabic literature classified in various and consequent eras. He concluded that such a topic was never known before the orientalists came to Egypt.

I wonder, Ahmed Amin was a friend and colleague to Ahmed Al-Iskandary (1875-1938). That latter professor graduated from Dar Al-Ulmn 1898 and taught in that great school for about a quarter of a century 1907-132. more important here to say that Al-Iskandaary had a book of his own in which he presented the Arabic literature according to chronical development across all periods of history.

It was reported by so many scholars. That this book appeared in several thousand pages. The introduction that Iskandari wrote to his book was to be compared to Ibn Khuldun's. how then it was assumed by Amin that credit should go only to the orientalists?! (16)

The same thing applied also to the Semitic languages. Dar al Ulum initiated a course on that subject, longtime before orientalists

As for the first topic, he attempted to prove that Arabs are indebted to Jews and Christians by quoting a lot from them as to that point. More likely, he tried also to trace back the Arab civilization to Iranian and Byzantinian elements, so, he wrongly concluded that Arabs were not geniun at all.

As the Arabic expression says, insert poison into honey (yaduss–u–ssumma fil'asal), Guide assumed that some western resources attack Khalid B. Al Walid and Al-Muthanna B. Haritha with less civilized manners. In this context, he appeared to play a role of fair judge. He attempted to prove the link between military techniques of these Moslem leaders and more advanced military institutions well known long time ago in Iran and Bysanta. In a cunning manner, he actually generalized in that direction to the extent that have it include also all Arab and muslin solders. In such a way, he couldn't imagine that the Arabs military advancement is something self inborn in them due to their genuine skills. (15)

Santillana wasn't different from Guide. He also tried to prove that the influence of Greek philosophy was strong upon Arab civilization. Such a tendency almost prevailed in almost all the opinions of that group of orientalists.

and sciences. He admitted that Arabs from the beginning were leaders also in these last two fields, however, he stressed the fact that in order for Arabs to excell in these two domains once more, they should be exposed to new ideas coming from the West.

It has been reported that Massignon's lectures dealt with Arab ideas but in European technical terms. Therefore, the subject of numbers in grammar was taught under mathematics, the material under power, life under biology, oneself under psychology, society under sociology, Allah (God) under Anthology. It seems to me that there were no mistakes committed, for Messignon attempted to show his students to what field of study each item should belong. In so doing, he successfully introduced his students to the West contribution attained in the West in those fields, of course side by side with the Arabic connotations. To me, it's a new methodology of that era in Egypt in a more comprehensive manner and encyclopedic and interactive approach. (14)

On the contrary of Masignon, I. Guidi adopted a strange approach. He was supposed to teach his students history of Arabs an Muslims, yet he made his concentration on two points:

a) Religious subjects .

b) Arab civilization in general.

was affected by Morracon dialect, the thing that made it strange to the ears of Egyptians. His articulation also was affected somehow by French accent upon pronouncing Arabic consonants and words.

Nallino taught Arab astronomy and physics. He also gave some as well as good lectures on the history of Arabic literature. His methodology had two main pillars.

First, is the philological approach that he adopted. His linguistic analysis was remarkable to all. He came to know well verb forms, noun derivatives and the semantics of a sentence.

The second pillar was represented by Nallino's documentation. Each statement he quoted was always followed by the title of a reference, and author. This gave him some scientific dignity and made all of his students trust his knowledge to a great extent.

As for Massignon's lectures, they were centered around the history of philosophical attitudes in Islam. He made a clear link between philosophy and religion in an attempt to apply that technique to the Arab heritage, perhaps for the first time.

Massignon adduced two concepts:

a) Arabs advanced and excelled in the religious studies, whereas they had to develop more and more their knowledge in philosophy

In addition to Cresewell, we shouldn't forget to mention some prominent names (all Britain) Thomas Arnold, New Berry and Jeffery Arberry.

As for the German orientalists, we must mention Eino Littmann whose specialization was philological study in comparative Semitic languages. He was hired in different to teach this topic: three times 1910-1912, 1929, then as a visiting professor on 1948. it's for Littmann, E.U. invited the well known German orientalist. Bergstrasser for whom a new era of the German orientalist activities started a new phase in E.U.

In addition to the Italian, Britain, French and German, a number of orientalists from other nationalities such as Russian: Fladimere Minorsky, Golenischeff and Vikentiev, Spanish: De Glarzeh, Snouck Hurgronje, Dvorak Hangariam, Goldziher, Chick. (13)

VII

The most important orientalist professors at E.U., are Nallino, Juidi, Masignon, Viett and Santilana. As to their capability of Arabic, Nallino used to lecturing in fluent Arabic as a semi native speakers, so did both Juidi and Viett.

On the contrary, Masignon and Santilana encountered some difficulty in clearly expressing themselves in Arabic. The first of them had some trouble in grammar, the language of the second

place). His library contained very rare and precious books on the Islamic art and architecture that cover so wide geographical zone extending from Spain to India. Also, he owned a good library collection of primary sources of historians and geographers.

Creswell has asserted the necessity of studying history as a prerequisite for archeology. He added that he spent 48 years in establishing and gathering photos of the most important Islamic monuments that cover the area from Bagdad to Kurdova.

Cresewell was fond of classification of that photos collection, by a way of applying a very unique plan. He found that each page would take his a time between 25 to 30 minutes to define its order in the collection. Since the total number of pages attains 2134 pages, he roughly estimated the effort and time needed for completing that task 1067 hours. This means that he was expected to work for 6 hours a day and for a period of six month span of time.

There is no doubt. Egyptian students got some experience from working very close to him, and also learned a lot about time management and the necessary steps of implementation of the task needed. Needless to say, that his Egyptian students also gained a lot from the data of the important and valuable monuments that he already gathered.

As for English and French literature, they were given to their own native speakers to teach sometimes in the original language, on other times in Arabic.

Locally hired Egyptian professors were only to teach Arabic literature, Islamic history, and history of philosophy. None of these topics were given to non native speakers of Arabic.

VI

Although the British occupation was very strong at that time, the role of Britain orientalists was so tiny and less influential, perhaps for several of reasons. First of all, lord Krummer was so stubborn, fanatic and incooperative towards the establishment of E.U., secondly, king Fouad didn't speak English well, the thing that made impossible any cultural contact, especially his majesty was the king of a country already occupied by British troops.

We refer at that fact, with the exception to a very diligent Britain scholar i.e. K.A. Creswell who was interested in studying the Islamic architecture and he should be truly credited for the establishment of the department of Architecture and old monuments in the E.U.

Creswell home library and the studio annexed to it were called al harm (sacred place). He used to call them Harmi (my sacred

Italy encouraged that idea and took very positive initiatives. She has already agreed to pay its professors (no other country did the same).

Italy also provided the Egyptian University with five hundred volumes of primary and secondary academic resources. In addition, she sent Dr. Fago one of the most famous professors of Italy University to make the necessary arrangement as to book classification in the newly established library of the E.U. (12)

Those Italian university professors had a long time of experience to teach some Arab and Islamic topics as well as a survey of the old history of the East. Among those professors, there were I. Guidi who taught pre-Islamic history courses; C.A. Nallino who taught both the Arab history of astronomy and history of Arabic literature mainly classical; David Santillana who was interested in teaching the effect of Greek philosophy upon the Islamic thought; G. Meloni who taught history of Somer, Hamorabi Laws, and history of Assyrians.

We should note here that in spite of the fact that Italian professors were brought to Egypt, the Italians were asked only to teach specific religions and/or historical topics rather than teaching their own literature

That university started in 1908 (Ahliyya) non-governmental, 17 years later, it has become governmental on 1925. Egyptian faculty and administration found it important, hesitate to say useful, to ask help from see orientalists to take part in teaching certain courses. [10]

In the following five essential points are to be discussed. These points can be summed up as fallows :

- **The need for oriantalists in E.U.**
- **Their nationalities.**
- **Fields of study they taught.**
- **Their methodology and attitudes (right/wrong).**
- **Their influence upon Egyptian scholars.**

In order to brief the readers on these points, we must recall back the position of the Egyptian university upon classes started on 1908. a decision was made to send abroad graduate missions to study for ph.Ds. Since that type of arrangement was supposed to take some time i.e. 4 or more years, the only solution was made by the prince Ahmed found to borrow some professors from abroad, mainly Italians. [11]

Most recent attitudes have been also repeated. Dr Mohamed al Bahiyy from Azhar university inspired by the most famous critical editing Scholer Mahmoud Mohammad Shakir violently attack orientalists no matter the reason was. Naguib Al-Aqiqi wrote 3 volume book entitled in Arabic al Mustashriqoun (Orientalists) in which he shows how important their role was and to what extent they should be credited for their contribution to both Arabs and Muslims as well. [9]

\

In the following parts, the role of orientalists in the Egyptian university E.U. (Later Cairo University) is highlighted. Provided that this role was proceeded by their roles in the other domain or even their stay in Egypt. Edward lane for instance came to Egypt in three visits 1825, 1833, 1842. he wrote an habits and traditions of Egyptians. His book is selective in a way.

Similarly, Edward Herry Palmer who visited Egypt in 1882 as the senior translator of the British Forces. more likely Charlez Watson a well known linguist. worked as a commander of the Egyptian army for several year. Both of them contributed to the field of Arab culture.

All that mean that the orientalists contacts in Egypt had been known even before the establishment of the Egyptian University.

١٧

We must take this opportunity to see things in a more objective way. This teach us to avoid generalization or even to repeat the common opinions that always take the opposite direction to orientalists. First of all, noone is able to convince that all of their efforts are on the wrong direction, simply because at least some of them have objectivity wrote interesting treatises that one can admire and appreciate. Among those scholars there are De Khuie, Miller, Brocklmann, Acsin Plathious, Niclahlson, Valzer, Erwin Rosenthall, and Paul Crows.

It seems, whether true or false, that some Orientalists Islam deal with Islamic issues only from the scientific point of view. Spiritual aspects were somehow neglected in their discussion. So many books are written on these issues in an attempt to show what is right and what is wrong. A list of these works are adduced in the final bibliography of that paper. [8]

It's very interesting to register here two diversive opinions of 1942. Harawi says that harm that Moslems get from orientalists is more than benefits. Contrary to that, Zaki Mubarak asserts that the opposite is quite true because orientalists have served to Arab culture to a great extent.

It's really a reversible logic. Once we examine the Arab medieval period across the European renaissance, one can find that Europe was and still indebted to the Arab in most branches of knowledge. Europeans relied on the Arab and Islamic heritage for a period of time. It's a fact that Greek and Hebrew were resurrected only through Arabic.

Other examples are still in our list in this context. For instance, in the domain of Arabic language and literature, it is true that orientalists have contributed a lot as to the extensive study of Arabic roots, words and their relations to the other Semitic or old languages. They study also Arabic grammar, phonology, philology, prosody and, lexicography They should be credited for the indices they produce but we should Vito their concept about Arabic borrowing, for they limited that to only Arabic, which is not historically true. [٦١]

Orientalists also have contributed to the fields of vernaculars or dialects, local and region slang that have to do with folklore i.e. phenomena that are always subject to developing. This could be argued on the ground that Arab and Islamic civilization tend to have common and mutual characteristics rather than diversity.

They said so, on the assumption that non-Arabs started to play roles in respective generations and times.

As for the sciences of Arab and Islamic civilization , orientalists also introduce us to some untraditional concepts. Examples to that, philosophy, they assert, was transferred to Arabs from old Greek either directly or through some Assyrians. (5)

III

Under the umbrella of philosophy, spring out, they say, arithmetic , astronomy, astrology, physics, chemistry, biology, planting and agriculture, irrigation, science of mines and metals, associated and related sciences to medicine, arts and what annexed to arts such as calligraphy, drawings, decoration, architecture, textile, music including melody signing, and the like. Orientalists attempt to prove, that all these branches should be traced to its wider sense philosophy in its wider sense.

It is obvious therefore that they seek to first elevate the value of Greek philosophy, secondly to diminish the role of Arabs and Moslems in an attempt to ignore or completely neglect the Arab contribution and initiatives in this regard. (6)

In Islam, orientalisists focused on pre-Islamic period, biography of the prophet Mohamed as reflected in the early Arabic primary sources. Moreover, they touched upon certain argumentative topics as to dogma, theology, Sufism, as well as the extravagance in some early sects religious or theological (Firaq Islamia) especially Sh'aites and Batineya group.

Along with the same stream, they wrote on Islamic treatises, its primary sources, Muslim jurists (Fuqahaa), their trends and attitudes, points of differences and argumentation among them, and they also stressed on the Islamic penalty law (Uqubat or Hudud).

As to the Arab and Muslim history, orientalists were more concerned about Arab history books, the matter of authenticity, sources, events, in addition to the history of Islamic battles (Ghazawat) and conquest s(Maghazi or Futuhaat).

They gave more attention to the well known historians such as Tabari, Ibn Al-Athir and Ibn Khuldoun.

The Arab history as seen by the orientalists is restricted only, they say, to the era of Prophet hood the four righteous Caliphs, Umayyads and Abbasids [4]

Professor Mohamed Kurd Ali president of Damascus scientific academy puts it in the following words: We Moslems surely work for the interest of our own countries and religion, therefore, we shouldn't expect that orienalists behave differently. They were also loyal to their countries. (3)

In the light of this statement, we can gather a point on the common dualism in both West and East. In the West, their were theology and imperialism, whereas in the East Arabacism and Islam. This in way, could shed some light on the answer of the question that has been already raised.

II

Orientalist contribution has spread out to include :

a) Islamic and historical studies.

b) Language and literary studies .

In Islamic studies, orienalists wrote and published books, treatises, held conferences, issued periodical journals, dccumentary pamphlets, prepared indices for Arabic manuscripts as well as other printed books. In addition, they established certain specialist libraries that had to do with knowledge marketing and experience exchange.

The early department of Arabic language was established in the University of Paris 1539. A rival chair was designated in Lieden Holland 1613. It was no longer in the first quarter of 17th century, until two other chairs were assigned for almost the same purpose in Oxford and Cambridge.

There were seven Units for orientalist activities and tasks that exist in Britain, Italy, Spain, Germany, France, Russia, as well as in the United States of America. The oldest of them all were Britain, Italy, and Germany, whereas the latest was the circle or Unit existing in the USA.

Does oriantalism means imperialism in its bad connotation? [2]

It's not an easy question to answer. However, one can see so many factors that activated the orientalist work. Among those factors, there are:

Religious, political, scientific, commercial, economical, or even personal. Even though one can't neglect the fact that those early orientalists undoubtedly felt some loyalty towards their countries. So, they were ready to contribute two things at a time:

a) To set forth the knowledge they obtained to serve their countries' objectives.

b) To work as consultants who saved no efforts to make their experience and feed back in the service of their countries.

The Orientalists Contribution

To

The Egyptian University (E.U.)*

" We Arabs surely work for the interests of our own countries, why then we do expect others or mainly orientalists behave differently?!"

Mohamed Kurd Ali
Ex. President of the Arab
Scientific academy
In Damascus.

I

In its wider sense, orientatalism means the interest of some Europeans in the East: its literary heritage, knowledge, civilization as well as its history.

Orientalism simply started as a result to contacts between East and West. Such a start appeared to be firstly political or military or both. However, we can't ignore some positive aspect i.e. the intellectual element that has started and still at work.

Regardless the factors or even the results of that type of contact,(1) what remains real is the West interest in Arabic and Islamic studies as a whole.

---

* Ahmed Taher Hassanein, professor and Chairman of Arabic Language Departenent .Uuniversity of Egypt for Sciences and Technology.

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٣٧

• مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة ، ٣٩٢٩١٩٢

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس ، ٤٨٣٣٣٠٢

• مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت ، ٣٣٠٥٥٢٨

• مكتبة الآداب
٤٢ ش الأوبرا القاهرة ت ، ٣٩٠٠٨٦٨ ـ ٣٩١٩٣٧٧

• مكتبة دار العلم
الفيوم ـ حي الجامعة. ت: ٣٢٥٨١٢

رقم الإيداع	٢٠٠٢/١٧١٥٠
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977-05-1941-3

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠

نــــور
لأعمــال الكمبيوتــر

حسن عبد الحليم
ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- The Orientalists Contrbution To The Egyptian University (E.U.)
- Le Rapport Emetteur / Récepteur D'apres I'étude des "pierres De Bobello"d'Edouard EI - Kharrat, et sa traduction en Français

NOV 2002

No . (16)

مكتبة الأنجلو المصرية